

Cuadernos Hispanoamericanos

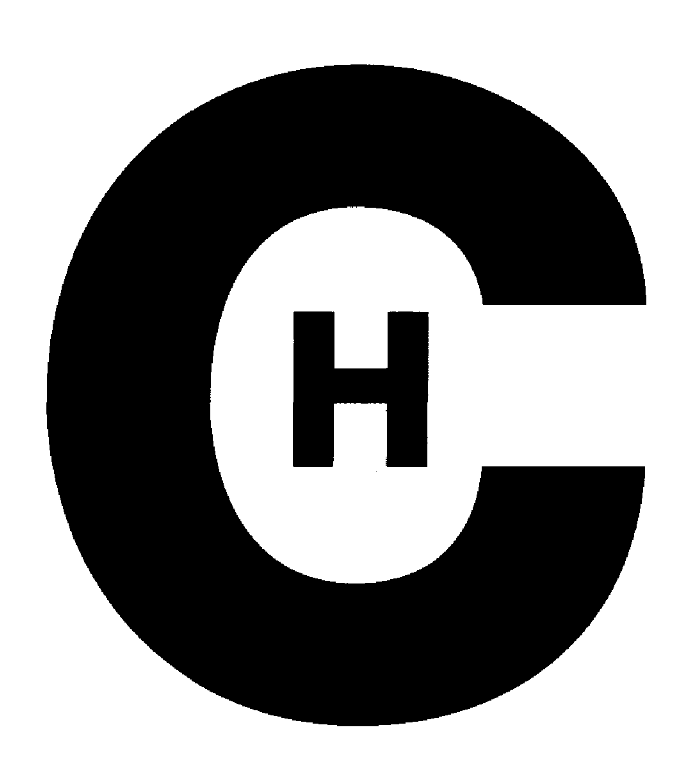
Centenario de
Luis Rosales (1910-2010)

Artículos de
Félix Grande
Blas Matamoro
Benjamín Prado
Noemí Montetes-Mairal
José Carlos Rosales

Entrevista con Abilio Estévez

Ilustraciones de Felipe Benítez Reyes

Agencia Española de Cooperación Internacional



721/722
julio-agosto 2010

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos

Directora AECID
Elena Madrazo Hegewisch

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi

Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Elena García Valdivieso**
e-mail: elena.garciavaldivieso@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Gráficas Varona, S.A.
c/ Newton, Parcela 55. Polígono «El Montalvo», 37008 Salamanca
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-10-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

721/722 Índice



El oficio de escribir


RACINET.
Dumont sc.

Acerca de lo que pienso

Agustín Fernández Mallo

1. Retorcer los materiales.

Me interesa la arqueología en un sentido amplio de la palabra. Me interesa que lo que ya ha ocurrido se haga presente. Como veremos, creo que la arqueología, en un sentido extendido de la palabra, está en toda mi literatura. Y aunque cuando escribo poesía, narrativa, e incluso ensayo, jamás pienso en términos de tecnología, o, desde luego, nunca me guío por patrones prefijados sino por impulsos más o menos analógicos, de manera inconsciente operan modelos que he visto en lugares como la televisión, Internet, el conocimiento científico o la publicidad, modelos comunes a lo que podríamos llamar la sociedad de consumo y de la información contemporánea. Lo he dicho en otras ocasiones: en mi opinión, antes se creaba desde el conocimiento y hoy día se crea desde la información. Antes el autor, siguiendo el modelo romántico, era una persona encerrada en su celda, desde la que emitía iluminaciones, emanadas siempre de algún tipo de conocimiento superior. Hoy en día, ante la abundancia de información, no es posible ser erudito en nada, y los autores recibimos inputs informativos que reciclamos en nuestro beneficio para emitir más tarde un resultado estético al maremagnun de información; el proceso se parece más a un flujo de retorno retroalimentado que una proyección lineal. Por eso me interesa todo lo contemporáneo a la hora de crear una obra, porque cuando me siento a escribir no pienso «soy un escritor, y voy a escribir», sino que me siento ante mi teclado y reciclo toda esa información procedente de la baja y alta cultura –términos ya en sí mismos anacrónicos– sin preocuparme de qué material estoy usando ni de cuál es su origen espacial y temporal, ni, por supuesto, cuál es su prestigio, tal

como teoricé en *Postpoesía, hacia un nuevo paradigma* (finalista Premio Anagrama de Ensayo 2009). Es decir, me dejo llevar por la idea del pragmatismo. Me gusta citar el párrafo de uno de los teóricos del pragmatismo, Richard Rorthy, de su libro *Ironía, Contingencia y Solidaridad*:

> *«se trata de volver a descubrir muchas cosas de una manera nueva hasta que se logra crear una pauta de conducta lingüística que la generación que está surgiendo se siente tentada a adoptar, moviéndola a buscar nuevas formas de conducta... Este tipo de filosofía* (de poesía, diría yo) *no trabaja pieza a pieza, analizando concepto tras concepto, o sometiendo a prueba una tesis tras otra. Trabaja pragmáticamente. Dice cosas como, por ejemplo: «intenta pensar de este modo», o: «intenta ignorar cuestiones tradicionales, manifiestamente fútiles, sustituyéndolas por las siguientes cuestiones, nuevas y posiblemente interesantes»... El pragmatismo no argumenta sobre la base de criterios precedentes, comunes al viejo y al nuevo juego del lenguaje, pues en la medida en que el nuevo lenguaje sea realmente nuevo, no habrá tales criterios. De acuerdo con mis propios preceptos, no ha de ofrecer argumentos en contra del léxico* [de las poéticas] *que me propongo sustituir. En lugar de ello intentaré hacer que el léxico que prefiero se presente atractivo, mostrando el modo en que se puede emplear para describir diversos temas».*

Estas palabras de Richard Rorthy creo que se reflejan en mi poemarios, así como en mi trilogía novelística *Proyecto Nocilla* (Candaya, Alfaguara), o incluso, como apunté antes, en mi manera de afrontar los textos ensayísticos, textos teóricos estos, que no concibo sin el componente de, a la vez que la utilización de datos contrastables, la arbitrariedad de lo que podríamos llamar zona borrosa y poética, o porqué no, ficción. A menudo se confunde el texto académico con el ensayo. Nada tienen que ver. El texto académico [caracterizado por un razonamiento hipotético deductivo, apoyado con amplia documentación perteneciente exclusivamente a su propio corpus, con citas técnicas a pie de página perfectamente referenciadas, y poseedor de un estilo perfectamente reco-

nocible por el lector], es un intento de llevar el método científico a un campo, la literatura, en el que, como método propiamente dicho, lo científico no tiene cabida, o sólo tiene cabida como metáfora, pero nunca como método de investigación *creíble*. En efecto, el texto académico, lo que comúnmente llamamos *paper*, necesita una serie de normas y controles que me resultan ajenos en tanto burocratizan la manera de hacer pensamiento y hasta el propio pensamiento, que no puede ser ajeno a las reglas usadas. Respeto enormemente este tipo de textos académicos, y me valgo ellos cuando la ocasión lo requiere, pero ni los practico ni me interesan, salvo en casos puntuales para construir a través de ellos mi propia poética, para sacarlos de quicio, sacarlos de contexto. Por el contrario, el ensayo, tal como lo entiendo, es un tipo de texto totalmente distinto, en el que, como el propio nombre indica, se ensaya una solución que ya de partida se sabe imposible de hallar; digamos que el ensayo acepta desde su inicio que nunca podrá llegar a explorar los lindes que se propone atender, tiende más a la especulación que a la tesis, deviniendo por ello en algo cercano al poema o al artificio. De entre todas las definiciones de la inteligencia, la que más me interesa es aquella que podría enunciarse así: «es la facultad por la cual alguien es capaz de darse cuenta de que se está enfrentando a algo más inteligente que él mismo». En este sentido, me interesa el ensayo porque sabe que su campo de aplicación y propósitos son muy superiores a lo que puede alcanzar, es consciente de esa profundidad de campo desde un inicio, al contrario que, en general, el texto académico, que generalmente se presenta, como mínimo, tan inteligente como aquello que se propone nombrar y/o desentrañar. O dicho de otra manera, el ensayo asume que nada descubre sino que construye una red de conceptos y conexiones que antes no existían, construye el relato poético de una realidad inexistente hasta ese momento, cuando el texto académico utiliza una técnica y aparatos propios del discurso científico que cree tener delante un sólido objeto de conocimiento. No creo que pueda existir hoy un artefacto creíble que no lleve dentro de sí una refutación de su discurso en forma de autoconsciente ironía o parodia, porque ya no nos creemos algo que se defina a sí mismo como un absoluto; existen novelas, por no la Novela; existen ensayos pero no el Ensayo; existen poemas, pero

no el Poema. Por poner una mínima cantidad de ejemplos muy conocidos, cuando hablo de ensayo tengo en mente desde textos clásicos de Nietzsche (especulación alucinada), a los polémicos de Guattari y Delleuze, donde nunca se sabe donde termina la teoría y comienza el territorio de la especulación poética, pasando por los que generó en su día David Foster Wallace (relato-ensayo) o determinados cuentos de Borges. La ciencia parte de unos axiomas que, como sistema de referencias, definen ya su límite. Por el contrario, la poesía parte de una arbitrariedad más o menos calculada para buscar unos axiomas que nunca encuentra. Me gusta permutar estas operaciones inversas, hacer de la ciencia una especie de poesía y de la poesía una falsa ciencia. Permutar sus funciones para crear un artefacto no muy definible, borroso. Por supuesto, todo lo dicho no lo asumo como algo programático, sino como una espontánea manera construir ficciones y de mirar lo contemporáneo.

Asumo la realidad contemporánea como el siguiente símil: un televisor lleno de canales que cada cual va seleccionando y mezclando a fin de encontrar el hilo poético que teja su obra. O bien entender que la Historia es un supermercado en el que cada cual va cogiendo productos para armar su propio carrito de la compra. Porque me gusta comparar lo que hago con, en primer lugar, una especie de arqueología del presente (donde se incluye, naturalmente el pasado y supuestos futuros que, por necesidad, siempre hablan del presente; sólo es posible hablar del presente), y en segundo lugar con la imagen de lo que es hoy Internet como ejemplo de un espacio en el que materiales dispares y disímiles se superponen y cohabitan en un presente. Aunque mis obras no hablen necesariamente de Internet, esta Red está implícita en ellas porque está integrada en mi vida, como en la de todos; es nuestro paisaje. Como decía Borges, en el Corán no salen camellos, lo que prueba que el Corán fue escrito por un árabe, son los turistas quienes hablarían de camellos [naturalmente, no quiero inferir de esto que las novelas y poemarios en los se exponga Internet de manera explícita no tengan el universo digital perfectamente interiorizado]. Bien, aunque esto sea así, es decir, aunque en mi literatura no esté especialmente citado Internet, o por lo menos no más que las vacas, los chicles, las teleseries y los conejos, sí que

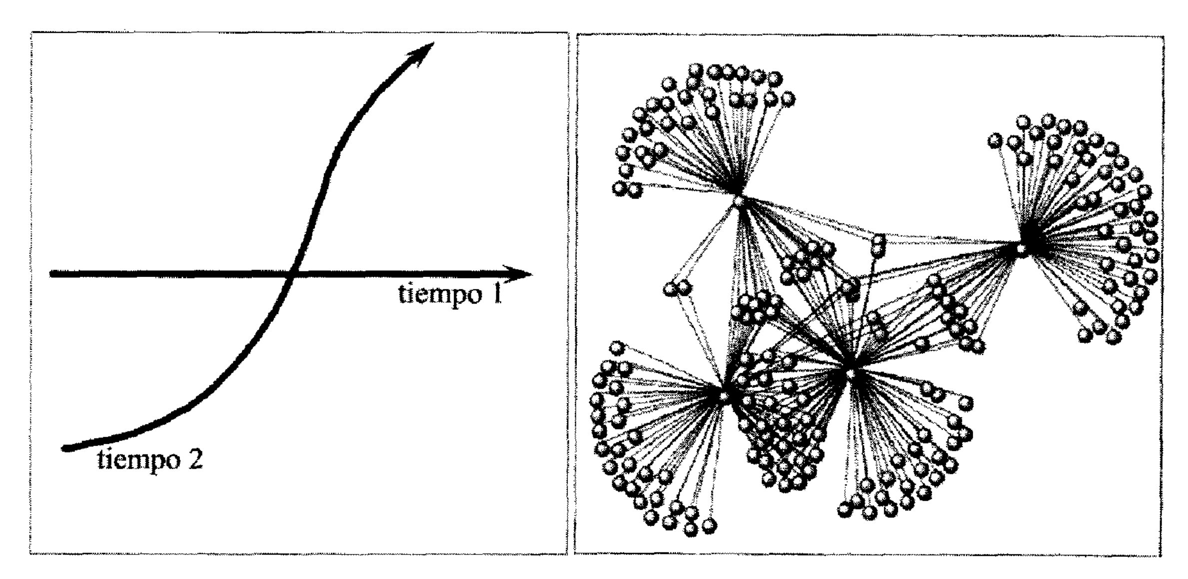
creo que puede haber una topografía similar entre una parte de mi literatura e Internet en cuanto a estructura y relaciones, lo que, como veremos más adelante, pasará por hablar de mi concepto de espacio y de tiempo.

Mi manera de abordar la creación de una obra, ya sea textual o visual [véanse en este último caso determinadas piezas colgadas en mi blog, *El hombre que salió de la tarta*, o la película *Proyecto Nocilla*, que se encuentra en ese mismo blog], se asemeja a lo que antes he descrito como ensayo, y en concreto, un método que habitual y espontáneamente se me presenta es el de la epifanía. No buscar finales sino dejar que se presenten principios. Por decirlo en pocas palabras: no llego a algo a través de un discurso, sino que me encuentro cosas que me proponen un discurso, las desarrollo, las dejo colgadas, y paso a otra cosa, y todas van sumándose para un texto final. Esto tiene la ventaja de que, en ocasiones, un objeto te propone discursos absurdos, que debidamente combinados dan lugar a un texto o artefacto interesante.

2. Espacio (no tiempo) relacional en la Red.

La mayoría de los estudios literarios que abordan las obras en sí o el propio concepto de lo que es Literatura, se articulan en torno a la idea no tanto de espacio como sí de tiempo. En cierto modo, es lógico. La tradición sólo puede considerar a un objeto digno de ser estudiado si el tiempo está anclado en él, si la Historia, cuyo substrato base es el tiempo, lo ha legitimado. Una obra que no puede ser entendida bajo el tiempo de la Literatura, no existe. Una obra que no puede ser desmenuzada en parámetros temporales, tampoco existe. Este método, muy útil a la hora de estudiar los productos que están en la Historia, creo que tiende a fracasar o ver mermada su potencia cuando intentamos aplicarlo, tanto a obras que están en la Red, como a la propia Red. A mi modo de ver, lo que caracteriza Internet no es el tiempo, sino el espacio. El modelo temporal de «fuera de la red» está fundamentado en las relaciones entre objetos unidas por un tiempo cronológico o vectorial, es ese tiempo el que «pega» un objeto a otro, pero en Internet los objetos se relacionan o son «pegados» los

unos a los otros por otra clase de adhesivo, que son las relaciones que ofrecen los links en un espacio topológico. Y no me refiero a los links que acostumbramos a utilizar en Internet para navegar de *site* en *site* –que, obviamente, también– , sino incluso a las propias asociaciones espaciales que se generan entre las partes de una misma obra, la obra que en tiempo real vemos en pantalla. Y esa diferencia, temporal/espacial, es la que hay entre «contar una historia» (técnica más propia del mundo fuera de Internet) y «construir una historia» (técnica que se da más en Internet). A menudo, para analizar los *blogs*, su naturaleza, su porqué, su sentido, su legitimidad como elemento realmente eficaz para transmitir información «valiosa», se compara a éstos con los diarios, las memorias o el género epistolar, que son modelos fundamentados en el tiempo, e históricamente propios del ámbito de fuera de la red; en mi opinión, no deberían llevarse a cabo esas comparaciones en tanto los *blogs* pertenecen a otro paradigma, otro espacio en el que los análisis temporales tienden a fracasar. Un blog es fundamentalmente un espacio, un objeto espacial hecho para un espacio determinado, en el que aparece una información que se relaciona entre sí por asociaciones muy diversas, dadas instantáneamente, todas al mismo tiempo, y en las que caben desde asociaciones semánticas a visuales, todas más emparentadas con ciertos tipos de «espacios» que con el flujo del tiempo. Lo que une los elementos de Internet



Izquierda: representación simbólica del cruce de tiempos lineales. *Derecha*: Representación topológica (espacial) de un modelo en red (extraído de *Redes complejas*, R. Solé, Tusquets).

no es un vector de tiempo sino una Red en un espacio, ya sea el espacio real de la pantalla u otro espacio conceptual. Si hubiera que dibujar el pegamento de ambos mundos, para el mundo de fuera de la Red habría que pintar una flecha vectora, termodinámica, y para el de Internet una Red que crea su propio orden topológico y relacional.

Naturalmente, en ambos ámbitos hay espacio y hay tiempo, ya que no puede existir espacio si no existe tiempo, pero creo que el modelo más fructífero para estudiarlos y representarlos son el temporal en el mundo analógico y el espacial en el digital. La mayoría de obras en Red, si nos fijamos, se fundamentan en relaciones casi exclusivamente conceptuales, pertenecen a un «espacio de conceptos». En el caso de las obras literarias «hechas» *ad hoc* para la Red, a través de una estructura fragmentada y seca en un primer nivel, a través de materiales visuales en un segundo nivel, y a través de los links que nos llevan a otras pantallas en un tercer nivel, en cada uno de esos pasas el tiempo sólo ha intervenido como un agente subordinado, como mero agente inerte, no como *agente provocador*. El ejemplo más aproximado que encuentro fuera del mundo digital son las enciclopedias. Está claro que las enciclopedias son artefactos que no pertenecen a la Historia de la Literatura, ni a la Historia de la Ciencia, ni a Historia de las Ideas, ni por lo tanto a la Historia del Tiempo, porque están organizadas según un espacio abstracto que no es otro que el Índice Alfabético, ése y no otro es el *espacio relacional* dentro de una enciclopedia. La enciclopedia es un objeto inclasificable, salvo por su orden alfabético, ése es su pegamento, su espacio guía y abstracto. Naturalmente que en una enciclopedia existe el tiempo, podemos hablar en ella de lo temporal, pero ni es relevante ni sustancial ni, desde luego, un uso de la misma bajo ese parámetro brinda las posibilidades que sí nos ofrece su uso mediante el *espacio* índice alfabético. En la Red, este tipo de espacios relacionales se enriquecen muchísimo más, hasta el punto de que cuanto más lo hacen menos importancia tiene el hecho de que exista o no un tiempo en ese espacio digital.

Podemos pensar en la Red como en una vasta colección de materiales organizados por relaciones propias y en principio extrañas, como el análisis que haría de la Cultura Humana un ente

que llegara de otro planeta. Algo así se llevó a cabo en la exposición Museo Marciano de Arte Terrestre (Barbican Art Gallery, Londres, marzo 2008) comisariada por la estadounidense Lydia Lee y el italiano Francesco Manacorda,

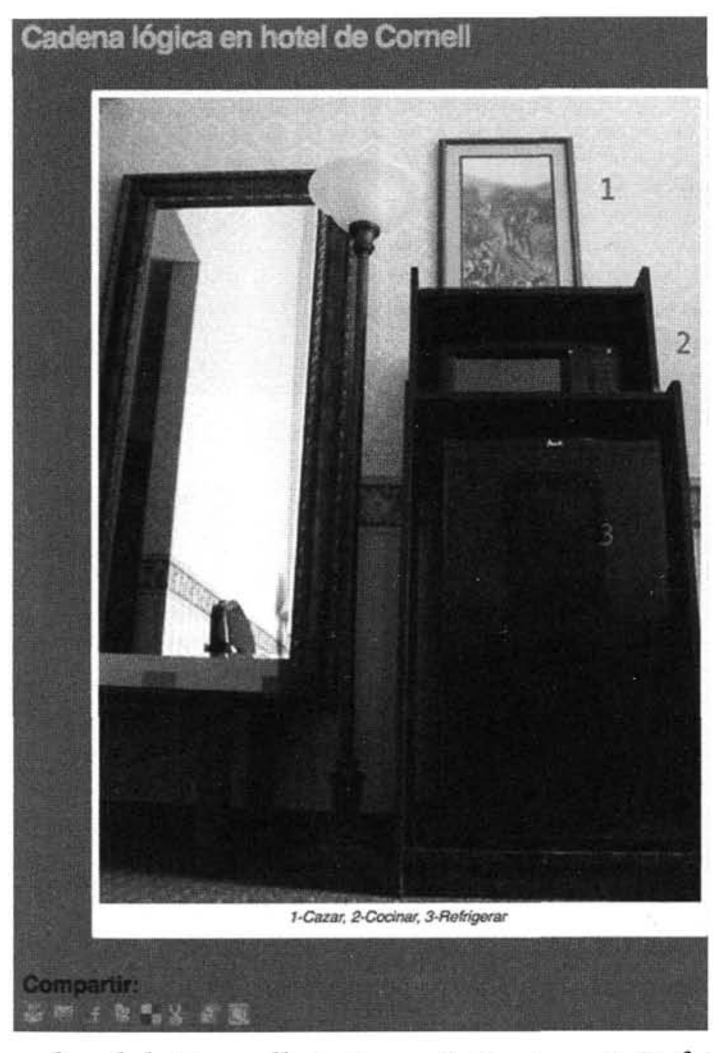
en la que se planteó cómo analizaría/organizaría la Historia de Arte (Humano) un arqueólogo marciano recién llegado a la Tierra, sin saber nada de lo que ha ocurrido en la Tierra y que no obstante se propusiera hacer un Museo de Arte Terrícola. Las asociaciones resultantes son impensables para nosotros, los objetos crean entre sí otro lazos que no son los del Tiempo de la Historia del Arte, sino uniones en otro tipo de Espacios. Por que para un antropólogo marciano que nada sepa de nosotros, la civilización humana es una civilización sin Historia, es decir, sin Tiempo que la vehicule, así que toda ella se comprime en un puro presente; es puro Espacio. Así puede expresarse:

«Así se crean extraños agrupamientos de objetos y originales yuxtaposiciones, parodiando en cierto modo la forma en la que los antropólogos occidentales han interpretado desde su particular perspectiva las culturas de los pueblos sin historia. Dispuestos en ese supuesto museo marciano de acuerdo con la función o el uso, a veces totalmente disparatado, que se les atribuye, los artefactos son clasificados en amplias categorías como parentesco y filiación, magia y creencia, ritual y comunicación y agrupados luego en las subcategorías de veneración de los antepasados, reliquias y espíritus, objetos ceremoniales y contactos culturales. Así se exhiben máscaras, trajes y objetos utilizados en supuestas ceremonias de los terrícolas, se documentan formas de intercambio como son los regalos o se muestran lo que se califica de intentos de comunicar con seres de otros planetas. En la sección dedicada a los antepasados, los antropólogos marcianos explican cómo los humanos creen que los muertos no han muerto del todo y sus espíritus influyen positiva o negativamente en las generaciones posteriores.» (agencia EFE).

[citado en ArtReview:
http://www.artreview.com/forum/topic/show?id=1474022%3ATopic%3A92458]

NOTA: Esto tiene cierto precedente en el cuento de JLBorges, *El idioma analítico de Jhon Wilkins*, en el que ordena los objetos del Mundo según unas listas de clasificación absolutamente extrañas. Perros que ladran, Perros que pueden ser dibujados con un pincel fino, Perros que han tropezado con una piedra, etc. Fue precisamente de este cuento de donde Foucault extrajo la idea que le valió para formular su concepto de Heterotopía, un espacio que establece relaciones entre objetos, en principio, no relacionables de manera evidente, y mucho menos relacionables a través del tiempo cronológico.

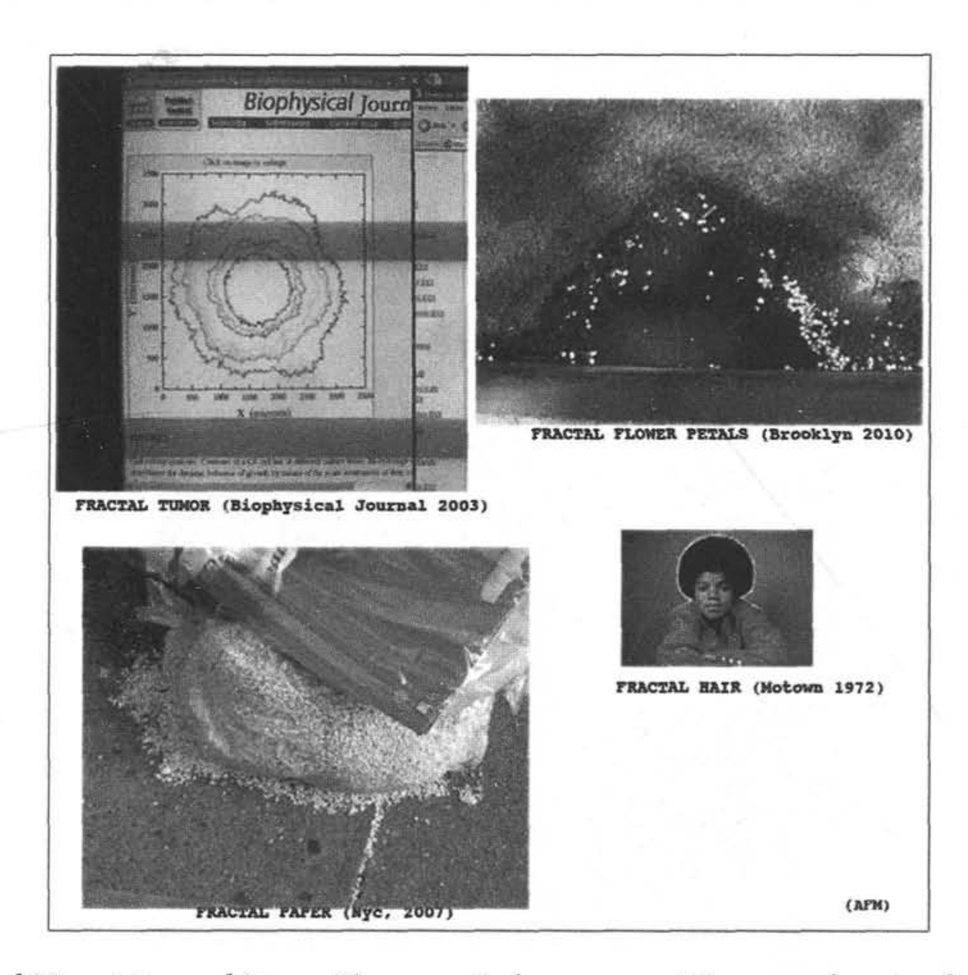
Un ejemplo de relaciones espaciales en una obra, *Cadena lógica en un hotel del Cornell*, publicada en mi blog, *El hombre que salió de la tarta*, http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/



Cadena lógica en hotel de Cornell: 1-Cazar, 2-Cocinar, 3-Refrigerar
http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2010/04/29/cadena-logica-en-hotel-de-cornell/

Un alienígena que hubiera llegado a mi habitación de hotel con intención de estudiar las costumbres de la especie humana, bien pudiera haber pensado que, en efecto, en el plantea Tierra los cuadros de caza se colocan encima de los microondas y estos a su vez encima de las neveras porque los animales pasar «directamente» del cuadro al microondas y de ahí al frigorífico. El tiempo, en esa disposición, interviene sólo de manera tangencial, lo importante son las nuevas relaciones espaciales que se dan entre objetos. Si las rompemos, la obra deja de tener sentido.

Veamos un último ejemplo de relaciones espaciales, *Fractal Time/Fractal Zone,* (http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2010/04/06/fractal-time-fractal-zone/), se compone de la repre-

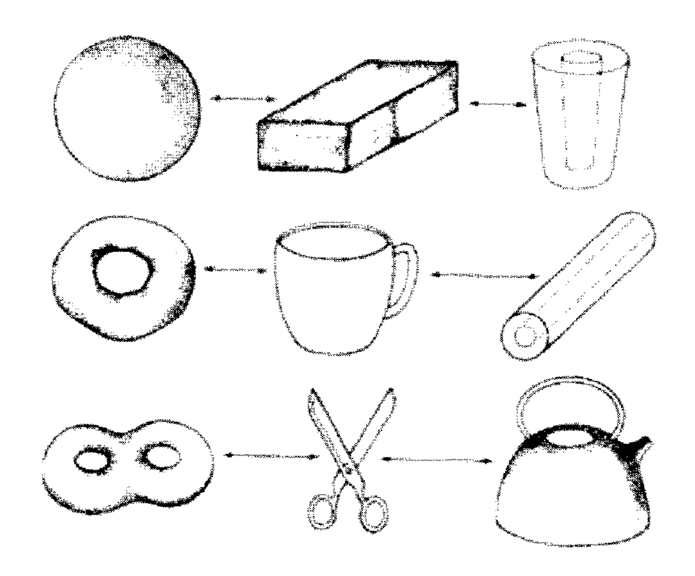


Fractal Time/ Fractal Zone. Tumor, pétalos, matemática, papel, peinado, fractal, Biophysical Journal, Brooklyn, Manhattan, Motown, acera, asfalto, pantalla, vinilo, etc, se unen por relaciones que nada tienen que ver con el tiempo, crean su propia red semántica y metafórica.
(http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2010/04/06/fractal-time-fractal-zone/)

sentación matemática del crecimiento del contorno de un tumor, que es fractal, y de 3 objetos cuyos contornos recuerdan a ese crecimiento: unos pétalos de flores de caídos sobre un charco desde un árbol, en Brooklyn; la manera en cómo se extendieron sobre la acera círculos de papel salidos de una bolsa de basura rota, en Manhattan, y el contorno del pelo de Michael Jackson. Se organizan en el espacio las relaciones semánticas entre las partes, a través de redes propias.

FIN DE LA NOTA

Esta disposición en principio extraña, esta forma de organizar materiales, tiene que ver en última instancia con el problema de la traducción. ¿Qué es esta importación de objetos o ideas si no una traducción del sentido concreto de un objeto a otro sentido, a través de la nueva relación establecida entre los materiales? Traer algo y dejarlo en otro receptáculo es darle una traducción y una nueva semántica que, lejos de tener que ver con le tiempo, multiplica el espacio a través de la transcodificación aplicada. Leemos bajo un código, y de pronto ese código cambia. Traducir es perder cierta información para generar otra. Algo se pierde en el camino para ganar otra cosa. Entiendo que esto es a lo que la matemática llama *topología*: la disciplina que estudia, no lo que mide los objetos o sus distancias, sino las trasformaciones continuas de los objetos, cómo un objeto puede ser deformado de manera continua hasta llegar a ser otro de apariencia totalmente distinta, aunque topológicamente sean la misma cosa. El ejemplo clásico es el de la rosquilla o *donut* que, tras deformarlo se convierte en una taza de asa. Desde un punto de vista topológico son el mismo objeto, ya que ambos tienen un solo agujero. No obstante, ha cambiado de apariencia, uno se ha «traducido en otro», de alguna manera no son ya la misma cosa. Topológicamente yo soy el mismo que cuando nací, mi cuerpo tiene los mismos agujeros, pero mi aspecto no es el mismo; por lo de pronto, cada 15 años todas las células del cuerpo –salvo cierta clase de células cerebrales y otras de los ojos–, se renuevan, mueren totalmente y son otras.



Diversas transformaciones topológicas.

Todo esto está relacionado con mi literatura –incluido el género ensayístico– , ya que mis libros, si los he entendido bien, lo que hacen es traer materiales ajenos, mezclarlos con los propios, deformar productos originales o de segunda generación, sacarlos de quicio, desviarlos y enchufarlos a otras corrientes, que no son casi nunca temporales sino espaciales en el sentido en que estamos usando la palabra espacio. Vistos a posteriori, cada vez estoy más convencido de que mi literatura no cuenta historia alguna (tiempo), sino que construye una historia en relaciones espaciales. En la modernidad, el horizonte utópico trataba de acoplar el hombre a la máquina (el sueño cyborg es principalmente moderno, y ya antes Newton hablaba del Mundo como una Máquina, sólo que acoplada a Dios en vez de al hombre), y una máquina, principalmente, «cuenta una historia», genera una historia, en tanto sus procesos básicos se relacionan con el tiempo o con la eficacia de sus piezas en virtud de su desarrollo temporal. En la posmodernidad tardía, el horizonte utópico es la Red, el ser humano desea estar fundido en una Red Global, y las redes no hablan de tiempo sino de topologías y de espacios ©


H
Mesa
revuelta



Salomón de la Selva: «Poeta por la gracia de Dios»

Mario Campaña

Hace ya unas tres décadas que Salomón de la Selva (León, Nicaragua, 1893-París, 1959), el autor de *El soldado desconocido*, que Neruda consideraba «uno de los libros más admirables –severo y monumental a la vez– de nuestro continente», vive en un espacio indeciso entre el olvido y la gloria. El interés por *El soldado* no deja de crecer desde que en un artículo de 1980 de la revista Casa de las Américas, José Emilio Pacheco lo señalara como la semilla de 'la otra vanguardia'; se han multiplicado las antologías –destaca la *Antología Mayor*, tres volúmenes, edicados a la poesía (2007), la narrativa (2008), y al ensayo (2010): más de dos mil páginas, casi quinientas de poesía y mil de narrativa–, y ya han empezado a aparecer estudios biográficos, pero a las ediciones y reediciones, a las valoraciones y revalorizaciones, no le siguen demostraciones significativas que sitúen definitivamente a De la Selva en el Panteón en que reposan Alfonso Reyes y Pedro Enríquez Ureña, Neruda y Lezama, por ejemplo.

Salomón de la Selva dejó su Nicaragua natal a los 13 años. Hubiera querido ir a Alemania, a estudiar ingeniería, pero fue a Estados Unidos, donde estudió en el elitista Williams College de Massachussets, y en la famosa Cornell University, en el estado de New York. Su primer libro de versos, *Tropical Town and others poems*, editado en New York en 1918, y traducido admirablemente por Moisés Elías Fuentes y Guillermo Fernández Ampié en el

---

Tropical Town and others poems/Ciudad Tropical y otros poemas, Managua, 2009, Academia Nicaragüense de la Lengua, traducción de Moisés Elías Fuentes y Guillermo Fernández Ampié.

2009 –¡91 años después!–, gracias a la Academia Nicaragüense de la Lengua que preside el poeta Jorge Eduardo Arellano, es la obra de un espíritu puro y ardoroso que tiene su patria y el mundo delante de sus ojos, no como paisaje sino como historia viva, cúmulo de relaciones tensas e intensas que discurren en el hoy y entre el hoy y el ayer. En su 'Plegaria a Estados Unidos', escribió: «Explosiones apocalípticas hacen estragos al otro lado del mar./Con seductoras banderas de conquistas la cortesana Guerra coquetea./El caballo que Juan viera en Patmos sigue su pavoroso curso./Rezo al Señor para que resguarde las estrellas que me resguardan a mí».

En ese primer libro De la Selva ya muestra la beligerancia que será uno de los rasgos constantes de la primera parte de su vida y obra: en su juventud, el neocolonialismo lo sublevaba: «en el nombre del diablo, ¿qué es el trópico? –se preguntaba en 'Mi Nicaragua'–/ Tiendas de propietarios alemanes, ingleses y franceses;/los salones de la clase dominante adornados/con casi el mismo mal gusto que en New York/¡ese nunca fue mi país! Pero las filas/de pequeñas casas de adobe donde habitan/hombres y mujeres tan ocupados viviendo sus vidas/como para pensar en falsearla, ¡ese es mi país/ mi Nicaragua, madre de grandes poetas!». En la última estrofa de 'Canción para Wall Street', De la Selva escribe: «tu dólar, tu sucio dólar,/tu lepra verdosa,/sólo odio es lo que obtendrás/de todo mi pueblo y de mí».

Después de publicar ese libro se fue a Europa, no a disfrutar de su tradición cultural ni a conquistarla con sus poemas, como hicieran otros intelectuales latinoamericanos en aquella época, sino a combatir: se fue a la guerra, a la Primera Gran Guerra. En New York se había presentado en un centro de reclutamiento del ejército británico, 'voluntario de la libre y soberana República de Nicaragua' (son sus palabras), y llegó a Inglaterra como parte del Regimiento de los Leales del Norte de Lancashire. ¿Por qué esa elección? Porque la inglesa «fue [enseña] de la madre de mi padre», dijo el poeta. Explicando su decisión, escribió: «Inglaterra es por excelencia, como Grecia en la antigüedad, el país de los poetas», y más adelante: «Serví a su Majestad don Jorge V, tanto como por cualquier otra razón, por [la poeta] Alice Meynel... viejecita cuando la conocí personalmente en 1918, envuelta ya en

aura de inmortalidad». En la infantería inglesa, en los campos de batalla de Bélgica y Francia, combatió Salomón de la Selva durante tres meses, de septiembre a noviembre de 1918. De esa experiencia surgió *El soldado desconocido*, publicado en 1922 con portada de Diego Rivera, cuando el poeta estaba ya en México, formando parte del círculo de intelectuales y artistas que había creado José Vasconcelos en el Ministerio de Educación, en plena revolución mexicana.

Aparte de *Tropical Town*, por fin al alcance de los lectores de lengua castellana, y de *El soldado desconocido*, incesantemente reeditado, los libros de De de la Selva son rarezas bibliográficas; carecen de circulación y por tanto de lectores. ¿Cómo llegó a ese lugar De la Selva, un hombre con tan altas dotaciones artísticas e intelectuales? Es vano soplar sobre un avispero y hablar, por ejemplo, de las perversiones del sistema editorial y del neocolonialismo cultural, que hace que las metrópolis marquen los gustos y las tendencias de la periferia. En este caso sería además insuficiente si no se tomara en cuenta una condición del poeta que pudo haber marcado su relación con la posteridad: aunque se llamara a sí mismo, como antes hicieran Quevedo y García Lorca, 'poeta por la gracia de Dios', no es seguro que la poesía fuera su vocación mayor. Los críticos nicaragüenses han señalado que después de *Tropical Town* (1918) y *El soldado desconocido* (1922), frescos y renovadores y sin duda sus mayores legados para América, De la Selva no publica ningún libro de poemas durante veintiséis años, víctima, creo, de una irresistible atracción por la política y la especulación histórica, por el pensamiento y la praxis organizadora del mundo y la existencia de los hombres. Lo prueban de principio a fin su vida y su obra. Fue militante del sindicalismo en Estados Unidos (fue secretario del líder obrero Samuel Gompers) y México, del anti-intervencionismo norteamericano y el sandinismo en Nicaragua, y del panamericanismo en Estados Unidos, México, Costa Rica, Panamá, El Salvador, Haití y Cuba; estuvo preso y exiliado, fue consejero de presidentes en México y hasta representante diplomático, al final de su vida, de uno de los Somoza de Nicaragua.

Después de *Tropical Town* y *El soldado desconocido*, sus libros están asimismo marcados por el interés político, o más bien por la mitologización de lo político: *Elogio del pudor*, una *plaquette* de

1945, se inspiró en los presidentes Manuel Ávila Camacho y Franklin D. Roosevelt; *Canto a la Independencia Nacional de México*, de 1955, en Miguel Hidalgo, héroe nacional mexicano; *Acolmixtli Nezahualcoyotl*, último libro de poemas, fue dedicado a Adolfo López Mateos, presidente de México, y en su Envío se lee: «Limpio de corazón, claro de mente,/ajeno a la perfidia y a las ruindades,/sé tú, señor, la voluntad de México/porque lo eres: para eso fuiste electo./Por recta ruta llévalo, porque llevarlo puedes/.../ Levántalo a la altura de Roma/(Roma del Nuevo Mundo su destino)». El más largo de sus ensayos tiene un título que nos exime de aclarar cuál es su materia: 'Prolegómenos para el estudio sobre la educación que debe darse a los tiranos'. La primera de sus novelas, *La guerra de Sandino o pueblo desnudo*, es el relato de un pasaje de la guerra que el prócer nicaragüense libró contra los estadounidenses, que ocupaban Nicaragua; y en la segunda, *La Dionisiada*, un personaje llamado Dionisio es señalado por el poeta Rubén Darío como redentor de su país, destino que cumple, liderando una revolución salvadora.

He aquí, tal vez, el corazón del enigma: hijo y nieto de líderes panamericanistas, poeta y político, clasicista y cristiano, Salomón de la Selva creía en la redención, y de su idea redentorista le nacía una fe indeclinable en el salvador, tanto en el héroe como en el caudillo, a quienes el poeta debía consagrar e iluminar: «De entre los latinoamericanos pueden surgir –escribió en 1934– caudillos leales y verdaderos, hombres puros de intención y de obra». Ello no hubiera resultado decisivo si no fuera porque De la Selva creyó reunidos en él mismo los atributos del héroe y el poeta. Cuando en 1927 volvió a su país escribió un panfleto en que declaraba que su ideal, la finalidad de su retorno, era «liberar a Nicaragua»: «lo que nuestra América necesita –escribió allí– es un coordinador, un gran coordinador de los varios esfuerzos aislados de nuestros diferentes pueblos», y confesando enseguida: «Sentí en mí el llamado, divino, podría decir, de encarnar yo.... ese espíritu de coordinación». Un llamado similar escuchó en Estados Unidos, donde llegó a creer que él era «el intérprete de una y otra cultura, el lazo entre ambas, que había hecho falta».

Tal vez ese redentorismo hizo que Salomón de la Selva se mantuviera lejos del ideal del artista, que no es otro que la obra maes-

tra, cerca de la meta del político, que debe ser la liberación de los hombres, y orgánicamente unido a los gobernantes, que tienen el poder llevarla a cabo. *El soldado desconocido* le dio el lugar que hoy ocupa, el de la semilla de 'la otra vanguardia', aunque su vanguardismo haya durado solo seis años, de 1918 a 1922; *Tropical Town y other poems* le dará un espacio en el corazón de los buenos lectores de poesía lírica. Por su obra poética posterior, situada en la acendrada tradición del clasicismo europeo, carente de independencia artística e intelectual, Salomón de la Selva paga un precio sin la ayuda de Virgilio, Horacio o Píndaro, su mayor modelo, con quien compartía una honda convicción acerca de la unidad profunda entre épica y sociedad, entre política y poesía. Queda por ver el lugar que el destino haya reservado a sus ensayos, aparecidos hace pocos meses. Aguda y ágil es su inteligencia, amplia su erudición, espléndida su prosa («escribe una de las mejores prosas de América», comentó certeramente Gabriela Mistral), porque magistral es su dominio del idioma, y su sentido del ritmo es el de todo gran poeta... Queda por ver si ello, y todos sus versos, y sus traducciones, y el innegable amor por América, alcanza para que el ardiente, complejo, sin duda poético pero abstruso mundo que Salomón de la Selva construyó más allá de *Tropical Town* y *El soldado desconocido* pueda ser descubierto y entrar en diálogo con nosotros, los hombres de hoy, y con quienes nos sucederán mañana ©



El estigma de la tribu

Fernando Córdobés

Tras el cataclismo que asoló Haití el pasado mes de enero, seguido del caos y desorden generado por la desaparición súbita de un estado enclenque, una de las declaraciones que más sorprendió fue la del embajador de ese mismo país en Brasil quien, ante las imágenes de miles de personas (casi todos hombres) peleando por obtener un poco de la ayuda internacional que llegaba al maltrecho país, tuvo la ocurrencia de decir que donde hay africanos siempre hay problemas. Si se repasa sólo por encima la historia de Haití, el primer hecho destacado es que se trata del primer país negro independiente del mundo. Por tanto, la deducción lógica debería ser que ese mismo embajador también es, como poco, de origen africano. Y así sucede de hecho. Lo interesante y grave de sus declaraciones es lo implícito que había en ellas: el rechazo a identificarse con lo negro, con los descendientes de los esclavos, con la tribu, con el atraso y la ignorancia. Sorprende que las hiciera alguien que comparte ese mismo origen y que, además, tiene (o tenía, es de esperar que su desatino le costara el puesto) la responsabilidad de representar a un país frente a otro que, para más señas, se caracteriza básicamente por ser una de las sociedad más mezcladas y multiétnicas del mundo, en la que los descendientes de africanos son legión. Por supuesto y como de costumbre, el embajador de marras tuvo que disculparse no sin olvidar señalar que sus declaraciones se habían sacado de contexto y que se debía a una interpretación torticera de la prensa que... bla, bla, bla. Hay ocasiones en las que a alguien con cierta repercusión mediática se le va la lengua y le sale de dentro, sin ningún filtro o cortapisa, la verdadera percepción que tiene de lo africano y, por ende, de lo distinto, del otro. Esos deslices revelan una percepción, casi un estado mental sobre lo africano y lo negro que sigue pesando en muchas mentes a pesar de estar ya bien asentado el muy informado y tecnológico siglo XXI.

Sólo hace falta mencionar el continente africano para que se vengan a la mente una serie de imágenes negativas repetidas hasta la saciedad. En la mente del occidental medio (no africano, se entiende) aparecen una sucesión de tópicos como la jungla, la guerra, el hambre, el atraso, la tribu, el salvajismo y las pulsiones básicas que cubren el espectro desde la inocencia hasta la crueldad extrema. Las razones de la existencia de todas estas atribuciones tan poco halagadoras, hunden sus raíces en la historia y en las percepciones raciales construidas interesadamente a lo largo de siglos. Algunos historiadores bíblicos sostenían que la raza negra tendría su origen en los descendientes de Ham, uno de los tres hijos de Noe, una especie de maldición que justificaría la esclavitud y el servicio y sumisión de la raza negra a la raza blanca. Pero la propia Biblia desmiente esa teoría y no hace mención en ninguna parte a razas o colores. Considera a todos los seres humanos iguales ante Dios. El hecho de vivir, nacer y tomar conciencia en una religión igualitarista, no ha impedido que los más tradicionalistas apliquen sus extravagantes teorías en función de los grados de pigmentación de la piel. Así nunca se cuestionan la noción de que una raza se ha creado para atender las necesidades de otra, por definición, superior. En el pensamiento occidental existe desde siempre una clara diferenciación entre lo elegido y lo no elegido, entre lo superior y lo inferior. Este punto de vista revela una creación falsa de binarios opuestos que categoriza y define los valores religiosos y de justicia. Esta visión afecta incluso a la geografía que se revela como el determinante más común del color de los ancestros.

Los grandes acontecimientos de la historia, como la esclavitud y el llamado «Middle Passage», el comercio triangular que transportaba en barco mercancías manufacturadas en Europa para cambiarlos por mano de obra esclava con destino a América, de dónde los buques volvían debidamente cargados con materias primas, han marcado una forma de pensar y de percibir la realidad del otro. Esta realidad histórica no ha ayudado, precisamente, a los africanos a alcanzar la igualdad social. A pesar de que la esclavitud siempre ha existido bajo diversas formas y siempre ha sido brutal, lo que sucedió con el comercio de esclavos con América fue más brutal y con consecuencias más destructivas de lo que

nunca antes había sido. No sólo devastó el continente, le privó de sus posibilidades de desarrollo y, peor aún, creó una conciencia en los esclavos de inferioridad, desarraigo y desorientación casi existencial que perdura bajo diversas formas hoy en día. El colonialismo usó todo tipo de recursos e inventos para degradar a los africanos y ello sucedió hasta hace muy poco tiempo. A los africanos se les llamaba monos y en ellos sólo se veían músculos y fuerza bruta para el trabajo. Los africanos de la época, ignorantes e iletrados, eran incapaces de responder a esas acusaciones de una manera eficaz, capaz de desmontar esas teorías interesadas. Presentar a los africanos como subhumanos, según la perspectiva europea, ocultaba el interés económico de la explotación garantizando de esa manera el flujo de riqueza hacia las metrópolis. Los colonialistas en África presupusieron que habían sido elegidos como pedagogos que debían encaminar a los incapaces africanos hacia la civilización. En su narcisismo racial, se consideraron investidos de una responsabilidad de origen divino para ir más allá y para descubrir la verdad a los pobres negros y recompensarles así con la salvación. El colonialismo autorizaba a los antropólogos, a los comerciantes y a los misioneros a apropiarse de los africanos y de sus recursos para la gloriosa empresa civilizadora de la madre patria.

Los antropólogos coloniales redefinieron, por tanto, la personalidad africana y su lugar en la escala social y en el desarrollo humano. Se les clasificó e insertó en la errónea categoría de tribu y, por si no fuera poco, con ello definieron su estatus social y cultural dentro de la categoría de la familia humana. Incluso hoy en día no importa lo educado, cosmopolita o metropolitano que sea el africano, el estigma de pertenencia a la tribu seguirá señalándolo durante toda su vida. Los africanos que viven en el extranjero chocan a menudo con esa marca antropológica pegada a su piel, quizás inocentemente, para designar su origen social y cultural. Incluso los propios africanos, muchos de los cuales forman parte del núcleo de la élite, no son demasiado sensibles a las implicaciones que ese perfil cultural asignado conlleva y de cómo afecta y socava su posición social. La mayor parte de los periodistas, escritores e intelectuales extranjeros perciben y califican a las sociedades africanas como tribales. A los africanos no se les ve como ciudadanos,

sino como nativos. El extranjero medio, ya sea europeo, caucásico, norteamericano blanco, etc, mantiene su noción de lo africano. Cuando uno se refiere a un maliense, por ejemplo, siempre se añade: es bambara, es songhai, es peul, como si fuera una categoría más real que la propia de ser maliense. Como si el estado de Mali fuera sólo una especie de acrónimo que engloba en su interior a gente de tribus y etnias diferentes con lenguas y costumbres distintas. La identidad étnica y política de los africanos a ojos del mundo, es tribal y eso en la actualidad no es, precisamente, un cumplido. Pero cuando uno se refiere, por ejemplo, a un grupo de individuos vestidos de negro, maquillados de blanco y alzados sobre plataformas imposibles, adictos, para más señas, a dudosas sagas vampíricas, llamarles tribu es sólo motivo de broma sin mayores connotaciones negativas.

Hay quien argumenta que la palabra tribu no es especialmente denigrante y que quizás es sólo una cuestión de sensibilidad extrema de quien así lo interpreta. Es posible que sea así, pero si un africano nos preguntase en cualquier ciudad occidental que a qué tribu pertenecemos, como poco no responderíamos con naturalidad a su pregunta. La palabra tribu se asocia a los africanos y presupone la existencia de una gente atrasada, salvaje, que todavía vive en la edad de piedra o por ahí cerca. Las sutiles implicaciones que acarrea sugieren prejuicios tradicionales asociados a ideas falsas relacionadas con la pigmentación de la piel y con presunciones de superioridad racial que conspiran para socavar la conciencia africana. La palabra tribu también implica gente irracional sin ningún atisbo de lograr el raciocinio hasta el fin de los tiempos. Tribu cuando se utiliza para referirse a los pueblos indígenas es una palabra que ha perdido su dignidad. En realidad, los africanos han nacido en distintos grupos lingüísticos o étnicos, no en tribus, pero llevan consigo esa identidad durante toda su vida sin importar lo qué decidan ser o lo que lo logren. Sería más apropiado y digno preguntar a los africanos a qué grupo étnico pertenecen, a qué grupo de lenguas, asociación lingüística o unidad. La palabra tribu implica condescendencia sin importar lo inocente que pueda ser quien usa la palabra.

Todavía hoy muchos escritores de sociedades no africanas, rechazan otorgar a los africanos la misma dignidad humana y

designación social de la que ellos mismos disfrutan. Pero fracasan al no entender que sólo se necesita a unas pocas personas en cualquier sociedad para estar a la vanguardia de la cultura y de la conciencia social y así graduar al pueblo que representan y quitarle la etiqueta de provinciano. La élite africana de la actualidad tanto del continente como de la diáspora, abunda en distintos ámbitos internacionales. Las imperfecciones del continente y de las sociedades de los distintos países que lo componen no tienen por qué etiquetarles con nombres o conceptos denigrantes. África tiene su brillo propio al igual que su oscuridad, y muchos están ciegos a su luz. Los problemas existen, pero ¿porqué esos líderes africanos no pueden ser imperfectos? Esperar su perfección sería tanto como negarles su humanidad. ¿Cuántos líderes de otros países pueden reclamar para sí el estado de perfección?

El comercio de esclavos tuvo un impacto perdurable en el estatus social de los africanos y sus descendientes fuera del continente, tanto como clase social como pueblo. Fueron los europeos y americanos blancos los que adoptaron típicamente la mentalidad de esclavitud, no los africanos que nunca aceptaron voluntariamente esa especie de contrato social inhumano. La injusticia perpetrada contra ellos originalmente se ha mantenido bajo la forma de un estigma irracional e innecesario mantenido en el subconsciente colectivo.

Antes de la era moderna, antes del nacimiento de la idea de nación y nacionalidad, Gran Bretaña, por ejemplo, estaba compuesta por enclaves tribales que se conocían en su conjunto como Jutlandia. Formaban parte los galeses, sajones, anglos, celtas, o escoceses. La familia real actual no es sino una extensión de una tribu germánica. Los anglos unidos como Inglaterra, se liberaron de su etiqueta tribal y condujeron a otros grupos a la corporación política conocida actualmente. De ello resultaron algunas discontinuidades lingüísticas, pero cuánto tiempo más se mantendrán, es algo que sólo se sabrá en el futuro. Gran Bretaña se deshizo en un momento determinado de su piel tribal. Desde hace tiempo, ese mismo proceso debería haber librado a los africanos de su estigma. Incluso para algunos afro-americanos de hoy en día es difícil aceptar su asociación umbilical con el continente. Ese odio hacia sus orígenes emana de un cerebro formado con la idea del atraso

congénito africano. Prefieren que se les llame americanos negros, después de rechazar el término más directo de «negro». Otros americanos a medias no tienen tantos problemas en aceptar el prefijo que define su origen. Si los africanos hubieran tomado la iniciativa para llegar en primer lugar a la luna, los negros en la diáspora, sin duda se habrían abrazado con entusiasmo a sus orígenes o filiaciones africanas. Incluso hoy, muchos africanos siguen condicionados por la educación colonial y siguen percibiéndose a sí mismos como tribus.

La etiqueta de tribu no es aceptable para los africanos, ni para los continentales ni para los de la diáspora. Esa palabra y sus connotaciones les pone en entredicho como pueblo, como naciones independientes y socava su credibilidad para enfrentarse al futuro. Que se les etiquete dentro del concepto de tribu tiñe la percepción que se tiene de ellos y de su valor intrínseco, así como sus posibilidades reales a los ojos del extraño. Les define implícitamente como pueblos atrasados sin capacidad suficiente para gestionar su presente. La cuestión es la siguiente: cuando se dice africano, ¿qué se quiere decir exactamente? La gente de raza negra forma parte la mayor parte de la población del continente africano. Pero también forman parte de esa masa los descendientes del cargamento de esclavos que fueron llevados al cautiverio más allá del horizonte y dispersados por América. En África también existen africanos de origen caucásico y magrebíes que comparten igualmente el veneno que el estigma de esos prejuicios inflingen en la conciencia colectiva. El continente africano alberga una enrome variedad y riqueza de pueblos y formas de vida. Pero el estigma de lo tribal sólo marca a un grupo racial. Junto a la simplificación existe una generalización. Se habla de África como un todo, como una unidad. Cuando se habla de negros se piensa en los de origen bantú, no en los de origen semítico. Son demasiadas las vaguedades sobre todo lo que tiene que ver con esa parte del mundo. Caer en la desidia mental y no rechazar prejuicios y etiquetas, no sólo supone una falta de respeto, sino que significa anular sus logros intelectuales, tecnológicos, sociales o literarios y al igual que sucede en todas partes del mundo, existen ©

Mi nombre

Edwin Madrid

Mi nombre es Edwin Madrid, y así, lanzado al reino de las palabras, no tiene ningún gusto o afición por la literatura. Mi padre decía que yo debía estudiar una carrera técnica, de mandos medios; y para mi madre, estaba bien la arquitectura, la economía, el fútbol o la poesía, con tal de que me sintiera feliz. No hay escritores en mi casa, máximo la alegría de mi madre por la vida y lo picante de algunas de sus bromas en torno a las cosas diarias. Pero, para contradecir a mi padre, mi hermano y yo, empezamos a comprar libros de poesía, y poco a poco fui cayendo en una especie de enfermedad con la lectura. No salía de la casa días enteros. Y cuando lo hacía, era para caminar por el bosque hasta llegar al río y topar sus aguas con mis manos. La gente decía que me drogaba, y que por eso transitaba como un enfermo hacia el río. Hay algo de verdad en ello, porque me convertí en un adicto a la lectura. Mi hermano, cada vez me conseguía más y más libros de poesía. Por aquella época mis lecturas fueron los poetas surrealistas más los hispanoamericanos; luego, los poetas norteamericanos. Estaba completamente enfermo, por mi cabeza cruzaban ideas muy locas, llegando a pensar que yo también podía escribir aquello que leía; entonces me senté y escribí. Un acto mecánico que, como muy bien acotó mi madre, para lo único que me iba a servir, sería para quedarme ciego y para morirme de hambre. Aunque cada vez veo menos, no me he muerto de hambre. Por el contrario, tengo una gran cantidad de libros de poesía muy surtida que me alimentan día a día como está anotado en uno de mis primeros poemas:

EL NIÑO DE LAUREL
en un pueblo
    donde el sol entraba a las casas
        saltando tapiales

y despertaba a sus habitantes
haciéndoles cosquillas en los pies
nació un niño con cabeza de armario
este hecho
conmocionó a la comunidad
el niño se convirtió en escándalo
y fue necesario exhibirle
en la plaza más grande del pueblo
para evitar amontonamientos
de carros y mulas que llegaban
de todas partes del país
transportando sacerdotes científicos
ancianos y militares
solo para verle dormir
con una puerta del armario cerrada
y la otra abierta
y cuando lloraba
escuchar el insistente
traquetear de sus cajones
hasta que colocaran en su interior
una botella de leche
el niño creció
y se le fue haciendo más difícil
llevar la cabeza sobre los hombros
no podía subir a los autobuses
tampoco jugar de arquero
en el equipo del pueblo
pero descubrió que no necesitaba
ir al colegio
o a la universidad
porque con solo depositar los libros
de cualquier tema en su cabeza
obtenía la sabiduría
de un erudito en la materia
lo que le convirtió en el cráneo
más pesado de la humanidad
llegando a poseer en su memoria
cerca de cien mil títulos

que abarcaban desde magia negra hasta
diseño y construcción de ciudades espaciales
asimismo
se había creado una terrible dificultad
su cabeza se desarrolló a tal grado
que de armario pasó a ser
una especie de bóveda con puertas de cementerio
lo que le impidió salir
del cuarto de estudio
por el resto de sus días.

De *¡OH! muerte de pequeños senos de oro* (1987)

Yo tampoco quería salir de mi cuarto de estudio, estaba deslumbrado con la poesía y establecí una relación de incesante búsqueda. Búsqueda inocua, vana y vacía, porque no sé lo que busco, y parece que voy de un lado a otro, por un gran estadio de oscuridad en el que mis poemas apenas son chispazos de luz que me permiten seguir por esa oscuridad. Como si poesía fuese oscuridad y desierto que solo la obsesión de la búsqueda de algo que ni yo mismo sé me mantendrá anhelando alumbrar el poema todavía no escrito.

Así puede decirse, que mis libros son un recorrido por las cosas que me obsesionan: construcciones literarias, autores a los que siempre retorno, la originalidad y los lugares comunes, la precisión del lenguaje, las ideas que se desarrollan con solidez pero que nunca llegan a ser buenos poemas, los giros de frases que se dicen, chistes y anécdotas que se aceptan y se siguen contado como si todos los lectores fueran iguales. Por supuesto, trato de ir más allá, siempre sin dejar de pensar en aquello que me obsesiona o que solo dejo de pensar cuando lo escribo. Tal vez por esto mis poemas tengan que ver con la historia familiar o de la tribu, con el sexo y el alcohol, con el conocimiento, con la relación maestro-discípulo, el amor y la muerte: temas que han ido apareciendo hasta ahora en mis poemas. Creo que la poesía es algo que nace en el leguaje de todos los días y que el poeta convierte ese lenguaje banal en una fulguración, en algo extraordinario. Que la poesía no solo diga algo sino que deje algo; algo que tampoco sé, y que no

doy la vida por conocer. No mi interesa descubrir nada en poesía, solo seguir mis latencias que se mueven con mi experiencia de vida. Incluso como lector me cautivan los libros donde siento que hay cierta potencia de pensamiento y cierta gracia de la vida diaria. Será porque en mis inicios me llamó mucho la poesía de Nicanor Parra, y cuando conocí al antipoeta, hace algunos años, me sorprendió escucharle recitar a Shakespeare. Mientras recitaba de memoria y en inglés, contaba las sílabas y tenía un dominio absoluto de los endecasílabos que componían tal poema. Entonces le pregunté: ¿Qué de la antipoesía? Y Parra contestó que eso había sido una metedura de pata. Que lo que había que ser, es un hombre sin atributos. Como ese poeta mapuche –recalcó– que cuando lo sacaron del monte para que vaya a estudiar en Santiago y lo pusieron en un tren, dijo que había sido muy lindo llegar a Santiago en un barco con ruedas. Después de esa visita a Nicanor Parra y una tarde fantástica de vinos en su casa de Las Cruces, que está entre Isla Negra y Cartagena, y que a Parra le permite decir que a su derecha tiene al Buen Ladrón y a su izquierda al Ladrón Malo: un chiste antipoético porque en Isla Negra está la tumba de Neruda y en Cartagena la de Huidobro, y Las Cruces con él en el medio. Además, Parra es Parra, y lo que él diga o no diga caerá en su territorio antipoético. De ahí, que suelte que hay que hacer *poesía del hombre sin atributos*. Sospecho que esto lo sacó de Robert Musil, mas como me dijo: Mira cuando tú lees a Lezama ¿Qué es lo que tienes en la primera línea? Un metaforón; la siguiente línea es otro metaforón y la siguiente otro y la siguiente y la siguiente... y lo peor es que no te queda nada después de tantos metaforones. Mientras hablaba, me daba cuenta que los proyectos de Lezama y Parra son diferentes. Tanto que se cuenta que cuando algún poeta chileno pisaba la isla, Lezama preguntaba: *¿Qué le pasa a Nicanor, todavía anda haciendo esas cosas tan raras...?* Entonces, esa tarde de vinos con el antipoeta me pareció tener la convicción de que mi búsqueda poética no debía ir por *metaforones* o *cosas raras*. Que los *metaforones* están perfectos en Lezama y *esas cosas tan raras* son la marca de Parra. Y que mi búsqueda debía dirigirla al encuentro de la academia con lo del hombre común. Pero, noto que cuando se habla del hombre común hay elementos que no me satisfacen del todo: hay cierta facilidad

en escudarse en el ser común, en su pensamiento o en la sabiduría popular. Yo no aprecio tanto el lenguaje cotidiano, las coplas, el chiste, las frases echas. No me interesan más que la escritura de imágenes límpidas construidas con las palabras más exactas o las líneas encabalgadas en las que el verso libre se convierte en versículo, como los de la Biblia o los de Homero, Virgilio, Propercio o el mismo Whitman. Me interesa crear otra vida en mis poemas, con personajes profundamente vitales, con algo por hacer y decir, y que en ese algo se les vaya la vida. Criterios y cosas que, tal vez, no advertía al comienzo, pero que estaban allí, desde mis primeros poemas. Por ejemplo, en mi primer libro: *¡Oh! Muerte de pequeños senos de oro (1987).* Quise construir poemas que hablaran de la muerte, que la nombraran desde otro tenor: menos dramático o dramático pero más cercano a la vida. Como si el concepto hubiera sido que la fragilidad no depende ni siquiera de quien lleva su propio cuerpo. Y escribí, este poema:

RABITO
estaré silencioso estos días
    como cuando murió mi primera mascota
no fumaré ni saldré a caminar
        por el bosque de ushimana
tampoco quiero que venga el félix
    a conversar del gobierno
        de los últimos sucesos
necesito estar solitario
para detenerme a meditar
    como esos monjes de los himalayas
        que se pasaron la vida
queriendo desentrañar los misterios de aqiev
y aunque no soy ducho en hacer poemas
    pensaré acerca de uno
que te haga inmortal
utilizaré ¡guauu! tu palabra favorita
    le pondré música de rondas infantiles
un hueso de azúcar al final de cada estrofa
    y al tercer día

llegaré a la tumba donde hoy duermes
  y lo leeré
como cuando leía a breton
mientras vos te revolcabas sobre mi cama
    pero si ese momento se te ocurre
  lo mismo que al rey de los judíos
¡guauu!–te diré–¿eres de esta vida o de la otra?
  seguramente contestarás moviendo el rabo
incitándome a que te persiga
  morderás los cordones de mis zapatillas
entonces
empezaré a corretearte
  hasta que nos vayamos esfumando
en medio de un campo lleno de girasoles.

De *¡OH! muerte de pequeños senos de oro* (1987)

Creo que en mis textos hay un pensamiento que se junta con el arrebato, la calentura, la pasión irracional. Y como poeta me interesa la visión que, en parte, tenga que ver con la posibilidad de que la pasión, el caos o el sinsentido surjan de manera espontánea y capturen racionalmente al mundo. Por qué no decirlo, soy escéptico a la estética inteligente; no me gusta cuando siento que el poema se va de las manos, esa desmesura de una retórica hueca que no deja nada y que provoca sueño, no tengo ninguna cosa con los que se escudan en lo literario, la trascendencia o el fin último de la palabra y piensan que no hay nada especial, sólo técnica y método. Creo en la poesía como en la vida, y la vida es la única verdad que tenemos. Por eso, he sido capaz de declarar a mis alumnos que antes de ser un gran poeta me interesa ser un gran hombre. Soy absolutamente incrédulo con respecto a las teorías literarias y me atrae mucho el pensamiento mágico, y la alquimia con la que un poeta construye sus versos; el carácter lúdico que puede establecer con el conocimiento. Por eso advierto que la obra literaria siempre está amenazada por las modas culturales, las revisiones, las épocas, la caducidad del lenguaje. No creo para nada en la inmortalidad literaria, menos ahora que el mercado produce betsellers por encargo.

Recuerdo, cuando leía a Papini a Cioran a Marx, era un estudiante de Ciencias Económicas, y quería hacer de la fórmula: dinero-capital-dinero, un ensayo amparado en la Metamorfosis de Kafka. En ese entonces lo mismo pasaba con mis poemas. Quería que tengan el catolisismo pagano de Papini, el pesimismo de Cioran y el materialismo histórico de Marx. Y mis poemas eran kafkianos:

UN SEÑOR LLEGA al monte de piedad con los ojos en las palmas de las manos. A la cajera le hace un guiño con el ojo que lleva en su derecha.

La dependiente, mirándole a las cuencas vacías se mete una mano en el pecho y se arranca el corazón. Con el corazón sangrante le dice que no es un banco de ojos.

El señor guarda sus ojos en el bolsillo y sale con el rabo entre las piernas. La vida ya ni siquiera vale un ojo de la cara. Conoce de memoria el camino de regreso.

En su departamento, deposita los ojos en un cofre bajo llave; se recuesta en la cama. Los ojos se cierran y el señor sueña que a la mañana siguiente llega al monte de piedad y coloca sobre el mostrador su cabeza de cabellos negros. La cajera, una hermosa mujer, decapitada, cuyo muñón del cuello adorna con un colgante de bisutería, le indica donde hacer el trámite. El señor toma su cabeza como si fuera una pelota de fútbol y se dirige al final de una columna de decapitados.

Los ojos se abren, el señor despierta asustado y como si quisiera comprobar que todo ha sido un sueño; se toma la cabeza y la acaricia exageradamente. Luego, se dirige al cofre donde guardó los ojos, pero sus ojos ya no están; han desaparecido, tal vez para siempre.

De *Tentación del otro* (1995)

El mundo del absurdo, por así decirlo, también está presente en mis textos. Y he escrito muchos poemas eróticos, donde está el tema del sexo y la pasión. Pero nada, absolutamente ningún tema, me parece que vale la pena tratarlo con seriedad. El humor ha sido determinante en mí. Ese elemento me permite distanciarme para

ser más incisivo sea cual fuere la temática que estubiera abordando. Me hacen cambiar de página aquellos poetas que cuando hablan del amor, por ejemplo, quieren superar a Hölderlin a Bécquer o a Neruda. Yo me río de mí mismo pero cuido que mis textos no caigan en la fragmentación, la frivolidad, la trivialidad. Es decir, reescribo como a su tiempo lo hicieron Quevedo, Catulo, Piñera, o como lo hace mi amigo, el poeta costarricense Luis Chaves. Claro, no escribo con la maestría de estos, sino como puede escribir un poeta ecuatoriano, que a comienzos del Siglo XXI vive en las faldas del Pichincha.

La fría cabeza apaga
al ardiente corazón,

el ardiente frío apaga
al corazón de la cabeza,

la cabeza ardiente apaga
el frío del corazón,

apagados corazón y cabeza
queda un frío ardiente.
(LIBRO DEL MAL AMOR)

De *Mordiendo el frío* (2004)

El poeta español, Luis García Montero, en el palacio de Linares de Madrid, en la presentación de *Mordiendo el frío (2004)*, decía que la poesía de mi libro tiene un contrapunto con el Arcipreste de Hita y su *Libro del Buen Amor*. Eso mismo imaginé yo: contradecir al buen amor y hacerlo perverso o sarcástico o sucio y cómico, no como categorías, sino como partes complementarias del buen amor, ese que está en la vida de hombres y mujeres porque ¿quién no ha mordido el frío cuando ha estado enamorado?:

SERÁ QUE UNO PUEDE SER TAN TORPE

Cuenta la encantadora y bellísima Carmen Del Pilar que hace tiempos tenía ganas desbordadas del poeta Antonio. Que cuan-

do le escuchaba leer se humedecía y era capaz de correr a encerrase en el baño solo con el recuerdo del espigado poeta. Mientras dice esto ni siquiera una línea de rubor cruza su rostro.

Imbécil ¡Triple imbécil! En ese tiempo, por ella golpeaba mi cabeza en las mesas de las cantinas.

De *Mordiendo el frío* (2004)

Pero también me he estrellado contra el muro del lenguaje: ¿cómo hacer para que las palabras, las putas palabras chillen, como decía Paz? Y he apostado por proyectos arduos, difíciles: ¿Cómo escribir un poema que supere las cinco páginas que hasta entonces era mi experiencia? En esa búsqueda, elegí la sintaxis de la celebración y de la ebriedad. No solo para construir mi poema *Celebriedad* (1990) de más de 60 páginas, sino para construir un lenguaje donde se tricen los moldes gramaticales y las palabras adquieran otros sentidos. Que los signos que escribía, esas letras y palabras que salían de mi pluma llegaran a interpretar una instancia más profunda. Y la experiencia que tuve fue que en determinado momento de la escritura, las palabras me eran insuficientes y comencé a dibujar, nunca con el ánimo de ilustrar, solo quería seguir expresando las cosas que venían de la profundidad de mí y que no tenía palabras para sacarlo. Por eso dibujé y dibujé, aunque cuando se publicó el poema, se colocaron pocos dibujos en forma de ilustraciones. Mas su verdadero sentido era reemplazar a la escritura de palabras que en un momento dado no me salían o no me expresaban exactamente. Ya que no solo se trataba de un juego de palabras, sino de abrir la posibilidad a la intuición y al conocimiento para que se encuentren con los significados evidentes y ocultos de las palabras. De alguna manera, pensaba en «si las puertas de la percepción, estuvieran abiertas veríamos la realidad tal como es: infinita». Esta frase de William Blake de donde Jim Morrison saca el nombre para su grupo The Doors. Efectivamente, era mi época con los Doors, Led Zeppelin, Pink Floyd, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Henry Miller, Rimbaud, Antonin Artaud, Dylan Thomas, Huidobro, Vallejo, Drummond de Andrade, el fútbol, drogas, muchachas, etc. y Quito o el Ecuador estaba gobernado por una de las más voraces represiones, que eliminó a varios amigos. De ahí, que *Celebriedad*

sea ruptura y renacimiento de todo lo que nombra. Solo recuerdo que mientras lo escribí, quería destronar todo y volverlo a crear al mismo tiempo, como si a través de la alteración y de la invención de palabras por sus sonidos, hubiera querido provocar estados de ánimo de la mente muy especiales. No importaba nada, era un borracho, un drogadicto que entraba en su fase terminal, a quien había que abrirle cancha para que pase y a su paso deje menos escombros de los que eructaba. Porque finalmente, la palabra es instrumento y es materia. Terminé de escribir ese poema, enfermo y tímido, como si alguien hubiera escurrido la médula de mis huesos. Y allí está mi texto; fuerte y vibrante como lo imaginé; trasmitiéndome la emoción, las razones y sinrazones, el arrebato y la reflexión, que pretende comunicar:

CELEBRIEDAD

Cuando no ando en las nubes
ando como perdido

...
yo no soy borracho

mi pajarito del espíritu no es un cóndor
porque un trozo de luz no tiene mayor intensidad que el sol
Dylan Thomas fue buen poeta
yo no soy un borracho

estoy comprendiendo
que solo el canto de los gallos
muy cerca de las cantinas
puede derribar las sombras

así puestas las cartas
entre estos días luminosos
deben preguntarme si estoy triste

casi digo un presente adornado de colores
pero mis recuerdos dibujan sus fantasmas

¿te gustan los borrachos?
alguien debe preguntarme

esta es una cantina
aunque los huesos de sus borrachos
no dejen huella por donde pasan

¿te gustan las mujeres azules?

el Marco nos rompió el alma
el alma es una bandada de pajaritos

Dylan Thomas fue buen poeta
él gritó ante su muerte
temiendo al fin su último sonido

a mí me gusta la cerveza –digo–

estoy bebiendo mi novena cerveza
esto no es un delito
yo no molesto a nadie
que nadie me moleste a mí
a mí que soy hueso de pellejo
pellejo mis manos
mis manos temblor
temblor de noches largas
largas las noches sin vos
vos cabecita de alcornoque
cómo se te ocurrió dejarme por borracho...

De *Celebriedad* (1990)

Mi madre decía que me había llegado la edad del burro con retraso; lo peor es que todavía sigo en esa edad. Me parece que un poeta siempre tiene que estar cuestionando y cuestionándose, debe tener un espíritu de libertad, de ser autentico y transgresor. Más allá de una racionalidad que nos reclama la tradición, debe instaurar una ruptura con esa tradición para

implantar otra tradición. Por eso cada libro, al mismo tiempo que es mío, es otro y diferente. No me quedo con la utilización de un hallazgo literario, me asfixia; me saturo tan pronto que enseguida busco por otros lados. He bebido de varias fuentes, y en ese calmar la sed, mi libro *Caballos e iguanas* (1993), será otro intento por reconstruir la lengua y nuestra historia desde sus orígenes. Allí echo mano de los cronistas de indias para estructurar la voz de un hablante del siglo XVII y narrar las peripecias y visiones de los primeros europeos que anduvieron por estas tierras. La idea que me movía por entonces era juntar los planos de dos mundos en uno donde se marque las diferencias. Y utilicé la estructura de un guión de cine. *Caballos e iguanas*, se abre a la lectura con dos poemas que pretenden ser un gran fresco de cómo y por qué llegan los españoles a América, en una especie de *flash back* de lo que pretende el libro, porque inmediatamente viene un grupo de textos que hablan de nuestras culturas; para después, nuevamente, poner en presente a los españoles. Y claro, como dije, con el castellano del siglo XVII cuando narro la conquista, y la lengua de estos días cuando hablo de nuestros mitos, leyendas y costumbres. Es un libro que lo disfruté mucho porque tardé años leyendo y consultando crónicas de indias y textos sobre las culturas nativas. Pero fue entrañable porque imaginaba como los españoles sortearon los más inesperados obstáculos hasta adueñarse de estas tierras. Una epopeya que ha sido registrada en muchos soportes. Sin embargo, gocé con el español antiguo, que propositivamente lo escribía con faltas ortográficas, sin concordancia de número y persona, de sintaxis, de tiempo. Un paraíso para la escritura donde podía hacer lo que quería. Así llegué a intuir, lo que alguna vez, Vallejo expresaría al responder a los europeos que pensaban que había creado otra sintaxis cuando escribió, por ejemplo: *El traje que vestí mañana*. Vallejo diría que no había creado nada, que solo escribía como hablaban los nativos de su pueblo. Y esto lo sabemos, sobre todo, los ecuatorianos, cuando escuchamos a nuestros indios y creemos que hablan mal. Lo cierto es que los indígenas se han adueñado del español y producen giros en el habla que corresponden a su visión de las cosas así que este es mi poema que escribí mañana:

DE CÓMO SE POSESIONÓ DE LA DICHA GRAN CIVDAD DE LA NUEVA ESPAÑA

...
Caminábanos sierra arriba,
con los ojos bien abiertos
y los corazones bien juertes.
Y como al cuarto de legua,
se avistó, un gran numeroso ejército indígena;
que campos e cuestas venían llenos dellos,
con grandes voces, que era un espanto.
Y yendo que íbanos con mucho concierto,
y el tiro puesto en orden,
y el artillero bien apercibido de lo que debía hacer,
pero, aquel rato de los ratos,
cortado de miedo no supo,
ya que a pedir de voces que le dábanos.
Tiró fuego e hirió a tres de los nuestros.
E como el Capitán vide de la manera que andábamos,
Ordenó, que los dea caballo
peleásenos hermanados de cinco en cinco,
con las lanzas terciadas o levantadas,
procurando siempre herir al enemigo en la cara
sin pararse en dar lanzadas,
pasar de frente atropellando,
e que los de infantería peleasen en columna cerrada,
Oído desto, dimosles tal mano,
que al rato, los endígenas, iban vueltos las espaldas,
cosa que fray Fernandino
decía que Dios ha de pagar nuestro trabajuo.
...

De *Caballos e iguanas* (1993)

Mi poesía tiene una relación estrecha con la musicalidad de la lengua española y es fundamental el ritmo nacido de esa utilización del idioma. También tiene un sentido narrativo que para mí es muy esencial. No se trata simplemente de forma y contenido, de la temática. La narración en términos de la imaginación es un retorno al pensamiento mitológico, un intento por comprender la

esencia de los sentimientos sujeto-objeto. En ese sentido, pienso que mi poesía logra o, al menos, trata de establecer un acto de comunicación del saber.

Pero también me interesa la imagen a la manera de Carrera Andrade. Esa imagen pulcra, transparente que se estructura con las palabras cargadas de una levedad sonora, y que muestran lo que nombran como una revelación o desvelamiento. Y en esta aventura me metí con mi libro *Puertas abiertas* (2000), dejé a un lado los alcoholes y la farra. Creí que mi poesía estaba recargada y que eso la hacía algo oscura. Entonces decidí mantener las puertas abiertas para que ingresen la luz y el aire renovando mi visión del mundo y de lo que me rodeaba. Un esfuerzo por atrapar la imagen, que pertenece al mundo del inconsciente y que tal vez no tiene una expresión necesariamente verbal. Reto o búsqueda que me impuse bajo el gran pretexto de la construcción de mi casa. Algunos amigos sostienen que mi verdadera casa es la que construí con palabras y no aquella que levanté con ladrillos y madera. Pero mi madre, que es sabia, me advirtió que la casa que uno construye en la vida, no importa si se la levanta con cemento o palabras. Lo que importa es que esta te proteja de las inclemencias de la intemperie o de los climas del corazón.

La araña
sube y baja
por el cabello del
amanecer.

Construye su casa
en cualquier esquina de
tu casa.

Albergue suave y
pegajoso, con cientos de
habitaciones y pasillos
que relumbran con el sol
de la mañana. Hasta que
cae una mosca,
y es como si a nosotros,

de vez en cuando, nos lloviera
un pavo en el patio de la casa.

De *Puertas abiertas* (2000)

He creado varias rutas para mi poesía, como un niño que inventa juegos, ideas y lenguas que solo en su imaginación son reales, tan reales como su juego mientras lo disfruta. Soy feliz escribiendo sobre mis obsesiones, hacia allá me vuelco con verdadera pasión y no estoy pendiente de la suerte de mis poemas. Cada libro ha sido un viaje donde lo más importante fue la travesía y no el destino. Sin embargo, cada uno de mis libros tiene una bitácora, un historial entrañable para mí. Desde el primero que escribí y que fue segundo en aparecer publicado hasta *Mordiendo el frío y otros poemas* (2010) que se apareció este año en la Habana, pasando por *Mordiendo el frío* que obtuvo el Premio de Poesía Casa de América en España en el 2004, o *Puertas abiertas* cuya primera edición sucede en Portland, U.S.A., en su versión inglesa, que al año siguiente tuvo su publicación en árabe. Todas estas vivencias de mis libros han sido importantes en mi desarrollo como poeta; al igual que el contacto que he tenido con las actividades y con otros poetas del continente y del mundo. Esto me da el convencimiento y la fortaleza para seguir escribiendo.

Mi hermano dice que después de 20 años de poesía, yo todavía no he logrado escribir el poema donde trace los designios de mi generación. No mi interesa –le respondo– Pero mi hermano insiste en que si me metí a esto no tendré otra opción para que mi nombre sea considerado el de un poeta. Mi hermano es el perfecto interlocutor de mi poesía, con él crecí. De él he recibido lecturas desde Gilgamesh hasta José Antonio Ramos Sucre o Juan Emar, sin su presencia y nuestras tertulias mi poesía sería más pobre. Recuerdo cuando me trajo *Aullido*, y por primera vez me habló de los beatniks, ese grupo de rebeldes estadounidenses que hicieron de la literatura, sobre todo de la poesía, su fuego espiritual. Por mucho tiempo fueron nuestros padres anímicos, y uno de los momentos más maravillosos sería en el Festival Internacional de Poesía de Medellín (1999) cuando leí junto

Lawrence Ferlinghetti. Mi hermano no lo cree hasta ahora, como tampoco tiene la certeza de que uno de mis libros integra la colección Visor de Poesía donde está *Aullido* que él me regaló. Mi hermano es muy ecuatoriano, pero tiene la virtud de ser el mejor lector de poesía que conozco y mi nombre lo que pretende es honrar su nombre ©


CH
Centenario
Luis Rosales
(1910-2010)

Lector: voy a contarte cuatro cosas

Félix Grande

Telegrama precipitado

Escribo la primera palabra de esta página dos minutos después de enterarme de que el Premio Miguel de Cervantes ha hecho justicia una vez más. Mi hermano Eladio Cabañero y mi mujer, Francisca Aguirre, han salido corriendo a la casa de Luis Rosales para abrazarlo, besarle las mejillas, gritar de júbilo y tal vez llorar de emoción. Yo me he encerrado a escribir estos párrafos, ardiéndome en la boca la alegría y con el corazón lo mismo que una casa encendida; temblándome la mano, que ni yo mismo sé si podré luego descifrar mi caligrafía. Ignoro qué lograré decir. Toda la historia, extensa y honda, de mi relación con Rosales se está agolpando en mi memoria como una multitud de gratitud, de años, de vino conversado, de Cervantes y Machado recitados con devoción. A estas alturas de la página ya he comprendido que el lector no podrá esperar de ella ni la síntesis de mi admiración por una de las obras poéticas más rigurosas y calientes, más fraternales y perfectas de este siglo memorable del idioma español, ni el perfil de uno de los seres más generosos y más nobles, más cervantinos y más machadianos de cuantos iluminan nuestra aventura de escribir entregándole la conciencia al lenguaje. Quiero que el lector sepa que redacto esta página con la premura de la felicidad y con prisa por poner un punto y correr a la calle, llamar a la casa de Luis, darle un abrazo, y ver, quizá, la sonrisa misteriosa y magnífica de Miguel de Cervantes junto a alguna silla vacía. No sé si don Miguel, en este instante, entre las muchas ocupaciones que acaso conlleva la gloria, tendrá ocasión de acercarse hasta la casa de este premio Cervantes para mirar la dicha de algunos de cuantos le queremos y para sonreír, con silenciosa aprobación. Si aquel

inmenso padre de españoles no anda en este momento conversando con Sancho o acariciando la lana de una oveja o la cara de un galeote, entonces se habrá excusado por un instante ante la gloria, se habrá acercado a la calle de Vallehermoso y, sin un ruido, con discreción impetuosa, ahí estará, invisible, pudoroso, viendo cuánto quiere la gente a uno de sus grandes discípulos. Y yo, lector, como puedes imaginarte, no me quiero perder ese milagro. De modo que esta vez confórmate con algo que es más pequeño y que es más grande que el comentario a una poética absolutamente imprescindible en la historia reciente de la altísima poesía escrita en español, algo que es más y es menos que el dibujo de un hombre como hay pocos y para quien le pido a la Fortuna que dure mucho entre nosotros, que nos dure hasta que hayamos aprendido un poco más junto a su obra y al lado de su dignidad. Que nos dure aún muchos años ese corazón cervantino, lleno de grandeza y de angustia, de tolerancia y compasión, de humildad y de genio, de serena preocupación civil y de una laboriosa alegría. De modo que me voy. Dejo pendiente con vosotros una cita más lenta: pronto habré terminado un libro sobre la obra poética de éste a quien hoy festejamos. En él celebraré la inverosímil temperatura de su imaginación poética, de su parsimonioso furor expresivo, su indecible invención, y ese puntual amor de cada página que sirve a todas de juntura y que ha hecho que su obra, su obra entera, majestuosa y viril, delicada y solemne, nos llegue a la emoción «más junta que una lágrima». Ahora tengo que correr, llamar a la puerta de Luis Rosales, fundirme con quienes ya están allí con él, queriéndolo, felices, y entrever la sonrisa con que el maestro de mi maestro quizá preside enigmáticamente esa fiesta tan justa; la sonrisa de aprobación pudorosamente inmortal con que don Miguel felicita a su extraordinario discípulo: «Enhorabuena, Luis».

Aquello no fue un fusilamiento

Federico García Lorca fue un hombre homosexual, un gran poeta y un intelectual republicano. Dos de esas tres señas de su ser, su identidad y su destino le fueron arrojadas al hipocentro de su pánico, como un escupitajo, segundos antes de despedazarle el

cráneo y acribillarle a balazos su cuerpo. La inmensa mayoría de cuantos identifican el asesinato de Federico con la Guerra Civil española, millones de seres humanos de casi todos los países del mundo, sienten un escálofrío al imaginar aquel amanecer de agosto de 1936 en un paraje desolado de la provincia de Granada. Ese escalofrío deberá ser mucho más angustioso, porque la ejecución fue mucho más brutal de como se ha venido relatando. Vemos fusilamientos en los films: el piquete de ejecución apuntando con sus fusiles en dirección al condenado; oímos la orden de ¡Fuego!, oímos la descarga de los disparos, y vemos derrumbarse a un cuerpo. Esas imágenes, frente a lo que realmente sucedió durante aquel crujido de la historia de España, son casi compasivas. Aquello no fue un fusilamiento. «A Federico le dieron un empujón que le hizo caer al interior de una fosa, arrastrando a su compañero esposado; se levantó, y cuando estaba ayudando a levantarse a su compañero, dio un grito desgarrador...» Es lo que un joven conductor de automóviles llamado Héctor, obligado testigo de la escena, le contó a Francisco Vega Díaz en el año 1937. El doctor Vega Díaz (en aquel tiempo, director de Hospitales del Ejército Republicano de Andalucía y, después, maestro de varias generaciones de cardiólogos españoles) dio a Héctor su palabra de honor de no mencionar lo ocurrido ni el nombre del horrorizado testigo hasta que no pasara medio siglo. El domingo 19 de agosto de 1990 y en el diario *El País*, el doctor Vega Díaz publicó, con el título «Muerto cayó Federico», la narración de aquellos hechos que contradicen y escarnecen la «pulcritud» de los fusilamientos. Tras el «grito desgarrador» de García Lorca, «un sujeto con bigotito (...) blandió el fusil por el cañón y le asestó un terrible culatazo en el cráneo». Después y casi al mismo tiempo «dos falangistas dispararon una serie de tiros a Federico» mentándole la madre y escupiendo sobre su cuerpo. Aquello no fue un fusilamiento. Dos o tres segundos antes de que su cráneo fuese desfigurado por la culata de un fusil, Federico oyó un alarido vomitado por la garganta de una bestia milenaria de nuestro siglo XX, un alarido en donde viajaban dos palabras catapultadas por el odio y preñadas de muerte: «¡Rojo maricón!». Fue lo último que oyó antes de morir el poeta español Federico García Lorca. Un culatazo, proyectiles, escupitajos, homofobia... Aquello no fue un fusilamiento.

Será ceniza, mas tendrá sentido

Especialista en la investigación sobre la Guerra Civil española, el historiador Hugh Thomas escribió: «Allí fueron asesinadas 512 personas en el primer mes de la guerra». «Allí»: en Ronda. En la madrugada del 27 de agosto de 1936 un número indeterminado de aquellos condenados a muerte fueron arrojados vivos por el Tajo de Ronda. Uno de ellos fue Joaquín Amigo. Ya hemos hablado de él en este libro. Resumo aquí tan sólo algunos hechos. *Uno*: Lo mataron los ¿defensores? de la República [«una banda de Málaga»: H. Thomas]. *Dos*: Nadie ha sabido nunca de qué fue acusado aquel hombre inocente. *Tres*: Joaquín Amigo conocía el nombre de quien ordenó su detención: pudo pronunciarlo, como origen de una ulterior venganza: *no* lo hizo. *Cuatro*: García Lorca escribió que Amigo era «uno de los hombres de más valía en Granada y de mayor entusiasmo y pureza». Como ya he anotado más atrás, en diciembre de 1985 conocí a Rosario de la Quintana, su mujer, y a Lourdes y Joaquín, los dos hijos de Joaquín y Rosario. Veinticuatro años después, el jueves 16 de abril del año 2009, mi mujer y yo fuimos a visitar a Lourdes Amigo de la Quintana y a su marido, Santiago Bastos Noreña. Tomé nota en un papelito: Rosario murió el jueves 27 de enero de 1994. Su cadáver fue incinerado al día siguiente. Lourdes, Santiago y cuatro de sus hijos viajaron a Ronda ese mismo día. El sábado 29 de febrero de 1994 esparcieron las cenizas de Rosario desde lo alto del Tajo de Ronda. Después dejaron caer sobre el vacío algunos manojos de flores. Las cenizas de Rosario tenían aquella mañana noventa y un años de edad. El cadáver de su marido tenía casi cincuenta y ocho años de silencio y ochenta metros de agonía y de profundidad. Santiago y Lourdes me dijeron que a las once de la mañana [mientras caía la ceniza a encontrarse con la ceniza] «hacía buen sol». Lo creo. Para ellos, la Guerra Civil española ha terminado hace ya muchos años.Y al mismo tiempo no olvido nunca una convicción de los viejos: lo estipulado por la fatalidad es una duración de cien años. Aún faltan veintisiete. Paca: no duraremos tanto. Le pido desde aquí a nuestra hija que el 18 de julio del año 2036 se acuerde de su madre y su padre. Mientras le arranco estas palabras a la gratitud de vivir y a la serenidad del desengaño, pienso en aquel Joaquín

que se negó a pronunciar el nombre del criminal desconocido. Al renunciar a la venganza, Joaquín Amigo dio la guerra por acabada: puso en un compromiso a la fatalidad que establecen los viejos sobre la duración centenaria de las guerras civiles. ¿Cuántos seres humanos son capaces, ya con un pie en la muerte, de desobedecer de manera tan terminante a la potestad de la fatalidad y a las seducciones del odio? ¿Sería capaz usted? ¿Lo sería yo? Maldita sea la perra que parió a las guerras civiles. Contra esa perra hija de perra apenas si tenemos defensas. Una de esas defensas, rudimentarias y fugaces, es la imaginación. Con la imaginación acabo de escuchar una conversación de la ceniza. Con su silencio de ceniza, Rosario de la Quintana, que ya ha besado la ceniza de su marido silencioso, está diciendo en el idioma misterioso del Tiempo, allí, en el alucinado cementerio del fondo del Tajo de Ronda, «unas pocas palabras verdaderas»: Buenos días, amor mío. Toda la vida me he sentido orgullosa de ti. Arrímate a mi hombro de ceniza. Descansa.

Una noticia

«Te voy a dar una buena noticia». Ian Gibson, al otro lado del teléfono, me hizo notar que desde la muerte de Franco nadie había vuelto a saber nada de Ramón Ruiz Alonso. Ahora, en 1983, Gibson había sabido que aquel remoto pistolero había muerto en alguna ciudad de California... Unos días después fui a visitar a Rosales. Era la mañana de un sábado. Maruja, su mujer, salió a comprar. Recuerdo bien la escena: Luis estaba sentado en una butaca; yo, en un sofá. Encendí un cigarrillo. «Te voy a dar una buena noticia». Me miró, sonriente, con gratitud anticipada. «¿Recuerdas a Ramón Ruiz Alonso?» Asintió, moviendo la cabeza. «Acabo de saber que ha muerto. En Norteamérica». Recuerdo bien la escena. Rosales miró a ninguna parte, hacia adentro, durante unos segundos que resonaban a silencio. Sin mirarme, pronunció: «¡Póbrecito!». Recuerdo aquella escena, no bien, sino perfectamente. Recuerdo el tono de mi voz, no asombrada, sino escandalizada: «¿Póbrecito? ¡Pero qué dices! Ese hombre te echó una cruz sobre la espalda. ¡Ese hombre fue el responsable de que tú hayas vivido toda tu vida

con una cruz a cuestas! ¿Póbrecito? ¡Pero qué estás diciendo!». Luis tardó en responder. Limpió con un pañuelo los lentes de sus gafas, con precisión y parsimonia. Se colocó las gafas. Me miró durante un instante duradero al centro de los ojos. Después habló. Recuerdo aquella escena de manera absoluta. «Yo siempre he sabido que soy inocente...» Hizo una pausa. «Dios y yo siempre hemos sabido que yo soy inocente...» Creo que sus ojos me miraban con una aleación de compasión, severidad y cansancio. «Él siempre supo que fue culpable... Quien ha llevado una cruz a cuestas durante toda su vida ha sido él, Ramón Ruiz Alonso... Durante toda su vida. Por eso he dicho póbrecito». No dijo nada más. Recuerdo aquella escena con la misma exactitud con la que recuerdo mi nombre. Recuerdo que sentí perplejidad, estupor, desasosiego, emoción, vergüenza, algo parecido a orfandad, todo revuelto y todo de repente. Recuerdo que pensé: Estoy delante de un hombre capaz de sentir piedad por su propio verdugo ©

Luis Rosales, una vez más

Blas Matamoro

Es inevitable, para mí, insistir en la primera persona para evocar a Luis Rosales. Más aún en esta revista que fue la suya y esta casa en cuyos corredores y despachos compartí con él unos cuantos años de trabajo. Para quienes llegamos a España a mediados de los setenta del pasado siglo, empujados por la mala suerte histórica, si es que ella existe, y sin conocer apenas a ningún español, personajes como Luis nos ayudaron con ancha eficacia a convertir un lugar de ostracismo y castigo en una tierra de arraigo y gratificación. Por razones similares, pongo a su lado otro nombre, el de José Antonio Maravall.

Si una imagen sintetiza mi memoria de Luis es la puerta siempre abierta de su despacho. No había que golpearla ni sortear a un secretario para verse con él. Esto no es habitual en España; sospecho que tampoco en el resto del mundo. Y esta apertura a lo que podríamos llamar promiscuidad de los desconocidos se reforzaba al enterarse cualquiera de su interés por las letras hispanas de América.

A mí me llamó la atención su conocimiento, en especial, de poetas ultramarinos. De los canónicos tenía lecturas muy afinadas. Había zarandeado a Lugones –digamos: mil páginas de poesía donde hay de todo lo mejor y lo peor de su tiempo– y conservado la sabiduría virgiliana de sus *Odas seculares*. Consideraba «Metempsicosis» el mejor poema de Darío –debo decir que descubrí coincidencia con Luis charlando con– y de las prosas darianas subrayaba la teoría poética que hay en el prólogo a *El canto errante* donde la poesía es definida como «una armonía de caprichos». Recuerdo haber notado con Luis que en esa fórmula hay dos palabras del vocabulario musical: armonía y caprichos. De Neruda apartaba las *Residencias* y las *Odas elementales*. Le que-

daba un tanto lejano el nerudismo cósmico, épico y hasta epónimo del *Canto general*, en tanto aquellos otros libros entonaban más con su preocupación constante como poeta: la entrañable extrañeza de la existencia. Así de paradójica e irresoluble como se plantea, siendo como es, más que una inquietud metafísica o religiosa, una exigencia moral. No sé de dónde viene ni adonde va el tiempo de mi vida pero sé que debo responder por ella ante mis semejantes.

Desde luego, su referencia mayor es Vallejo. No el vallejismo ni los manierismos vallejianos tan fáciles de imitar, incluidas sus flojeras, sino el Vallejo que exige de un Dios inexistente la dación caritativa del sentido. Y aquí valdría que alguien mejor provisto que yo intentase abordar el cristianismo de Luis. Era un cristiano sin fe, a la manera de Santayana o Montherlant. Más bien: un necesitado de cristianismo. No entra en la vertiente unamuniana, es decir una fe desesperada que no admite la razón ni es admitida por ella. Tampoco en la heterodoxia o el heretismo de figuras españolas como Vives, Feijoo y, notoriamente, el quietismo de Miguel de Molinos. El cristianismo de Luis es más primario, más evangélico, si se quiere y, por ello, anterior a cualquier iglesia. Esto lo aleja de las diferencias apuntadas tanto como de esos grandes intelectuales ateos –Chateaubriand, Barrès, Maurras– que se declararon católicos a causa de la utilidad social y política prestada a Francia por la Iglesia.

Sus lecturas de poesía americana, aparte de los grandes nombres, llegaban a rincones poco frecuentados y reveladores de un buscador curioso, que se sentía implicado por cuanto se había escrito en castellano. Conocía a poetas argentinos esquivos a la fama como Ricardo Molinari –seguramente, presentado por Lorca y Cossío– y Carlos Mastronardi. Había leído a los cubanos de *Orígenes* –Vitier, García Marruz, Eliseo Diego, Gaztelu, Baquero desde antes de su exilio español– y a los nicaragüenses de una vanguardia autotitulada, con cierta coquetería, *de los reaccionarios*: Cuadra en primer lugar, luego Cardenal, Martínez Rivas, Coronel Urtecho, Joaquín Pasos. Hasta conocía la poesía juvenil –y tan lugoniana y neovirgiliana– de Ezequiel Martínez Estrada, de quien admiraba, con buen juicio, más su narrativa que su ensayística.

¿Le ineteresaba Borges? Creo que poco. Había a su respecto, en Luis, y valga el eco, como un respeto distanciado. En cambio me manifestó su admiración por un cuento de Cortázar, «Instrucciones para John Howell», muy existencial y muy rosaliano: la historia de un hombre que, por razones inexplicables, se ve empujado a salir a un escenario donde se está representando una comedia que no conoce y en la que debe asumir un papel. Desde luego, imposible mayor alegoría de la existencia en tanto historia ajena que hemos de incorporar como propia.

A mí, como forastero que podía entenderme con un señor de la generación de mi padre tan sólo por lecturas comunes que desaguaban en un lenguaje también común, lo que más me interesaba del Luis escritor era su historia personal, es decir: cómo se situaba en la trama histórica de la literatura española. Lo digo por algo que puede resultar obvio pero que, para un inmigrante de la misma lengua que los aborígenes, importa como antigüedad. Para un argentino que escribe, la tradición nacional no va más allá de 1835, o sea lo que para un español es Larra. Llegar a un país que habla tu misma lengua y puede remontar su tradición al siglo XII, es un sacudón. Te plantea enseguida tu propia pertenencia a ese laberinto de tradiciones. Sólo se llega a él por los libros, los que Luis y yo habíamos leído.

Luis era un muchacho debutante a mediados de los treinta. Cargó con sangre las tintas: un año antes de la guerra civil. Tenía como referencia inmediata a los poetas del 27, no sólo los canónicos sino también algunos periféricos que rescataba: Porlan, Hinojosa. Apreciaba la exigencia de la llamada «calidad de página» de aquéllos pero no compartía ni sus reticencias sentimentales ni su invocación gongorina. Mucho menos el calderonismo admitido por un poeta que, por edad y por actitud de cercanía con formas populares –el pie quebrado de la seguidilla en el cante, el romance en las letras– sentía próximo: Miguel Hernández.

Ante este panorama, el joven Rosales vindica otro fundamento: San Juan de la Cruz. Y lo hace en la revista de José Bergamín, *Cruz y raya.* Como él mismo decía, una de las dos tribus letradas madrileñas. La otra era la de Ortega y su *Revista de Occidente.* ¿Por qué San Juan de la Cruz? Por varios incisos: sus ocasionales descuidos de forma, su decir más allá de lo dicho, su síntesis de

arrebato místico y apego a las cosas concretas y humildes de lo cotidiano, por una religiosidad que a menudo calla sus intimidades –porque son indecibles y, en consecuencia, incontrolables– y se convierte en un asunto personal. No Dios, sino mi Dios, y soy yo quien no puede contenerlo en la palabra, en mi palabra.

Pero hay más: al soslayar a Góngora, a la poesía que, según sus premisas, está toda en el decir y que, por ello, debe darse desde la plenitud técnica, se soslaya a toda la mitad culterana del barroco y Rosales se encamina a su mitad conceptista, no como salida retórica alternativa sino por empatía existencial. Poesía de la existencia hay en Quevedo y dolor de vivir en el mundo e ineludible libertad aventurera hay en Cervantes. Luis ha escrito algunas páginas sugestivas sobre la idea barroca de la libertad, que nos llevan hasta Spinoza y su difusa fe naturalista, considerada ateísmo por distintas iglesias: somos seres necesarios, fruto de una maraña de condiciones que oscura y parcialmente conocemos, pero esa minúscula parte de nuestra realidad que ilumina nuestra consciencia, es el espacio de nuestra libertad. Y al hallarlo en nosotros lo encontramos en los demás por el spinociano «amor del intelecto divino», por la afinidad natural con los semejantes, tan sometidos a la necesidad y tan ávidos de libertad como cualquiera de nosotros. Acaso esta encrucijada llevó a Luis a seguir el atajo de los barrocos menores, Villamediana en primer lugar, cuyo rescate se le debe.

Recuerdo repetidas conversacioens sobre la imagen quevediana del hombre. Si se queda solo, dialoga con sus muertos pero, mirando a los demás, se reconoce como un prisionero a punto de abrir una grieta en la muralla de su cárcel, hasta advertir que su fuga hacia la liberación es infinita: la muralla, el vestido que lo cubre, el cuerpo que lo sostiene. Existir es liberarse, la libertad es liberación. Y, cuando llegue la muerte, que me quiten lo bailado. A ti también, lector o lectora.

Más atrás del 27, sin duda es Antonio Machado quien más le importó. Su ingenio aforístico, su noción agnóstica de Dios –hallarlo en el lenguaje a solas–, su ironía como forma de saber, su gusto por las devociones populares, su interrogación a la historia como aparente fatalidad, todo apuntaba a un tardío y plural romanticismo que España había desconocido en el siglo románti-

co. Yo diría que hasta la lenta manera de Luis para ponerse sentencioso era andaluza y machadiana. También el lado existencial de su senequismo: aceptar la vida como existencia, o sea dentro de los límites que la propia vida nos impone y que nos pasamos la vida en averiguar. Vivir apasionadamente lo que creemos, sin olvidar que puede ser erróneo, en fin: que la certeza no es la verdad pero no podemos vivir sin certeza. Y que, si alguna vez alcanzamos una verdad, al menos una, que se acepte de modo universal, será porque nos hemos ayudado a construirla creyendo que la andábamos buscando.

Creo que en Machado se detenía el interés de Luis por el 98 aunque, a través de Zubiri, el ineludible maestro de la posguerra, se llegaba de nuevo a Unamuno como existencialista –la palabra es fea y confusa pero no hay otra– y se dejaba de lado la búsqueda orteguiana de una síntesis entre razón y vida, ya que proponerse hallarla en la historia, después de la guerra, resultaba imposible. Pero no olvido un juicio acerca de Baroja, un escritor que para un lector poeta resultaba evidentemente desprolijo, poco ajustado de lenguaje e incierto de resoluciones. Pero a Luis le gustaban esos trozos líricos, prosas de almanaque, que a veces aparecen en las novelas barojianas. Y, sobre todo, por insistir en ello, su visión existencial de la vida: es algo casual e intermitente, sabemos de ella poco y a saltos, lo mismo que los personajes de Baroja, a los cuales sorprendemos en escenas sueltas o diálogos insustanciales, en los que se les va la vida obedeciendo a las veleidades de la Fortuna en el gran torbellino del mundo, sin que la vida se deje atrapar como un todo. La vida es lo junto, dice un verso de Luis, escindirla es desvitalizarla.

La vida, instante absoluto, es una de las obsesiones de su poesía porque se la contempla desde su desaparición. En el tiempo, con la melancolía –la barroca melancolía– del desegaño – el barroco desengaño. Y en la muerte, con la desesperación o la serenidad de una promesa cierta: la nada. Hay un enfoque místico en estas recurrencias rosalianas pero no el de un místico que se regocija con la recompensa de la eternidad sino en un viajero de la aridez mundana que se ejercita para desaparecer. Si algo de experiencia mística pasa por sus poemas es el tono de plegaria que retorna en ellos y el don de lágrimas, la conmoción agustiniana que promue-

ve ese Dios imprescindible que oye las oraciones del mortal sin contestarlas, majestuoso e inconmovible en su infinito silencio.

En este orden se inscribe también lo que percibí en Luis como vivencia de la guerra civil, una paradójica vivencia de una muerte que no acaba de morir. Ya en 1936, en un premonitorio soneto que él consideraba una esquela por los muertos que se apilaban día a día por los caminos sin meta de España, está lo dicho, que se sigue diciendo. Se lo dice a la propia España, trágica madre (la de Vallejo, por ejemplo) «tierra para morir, deshabitada y loca»: «¡Tus muertos no descansan ni conocen su tumba!» («La voz de los muertos»).

Luis estuvo entre los vencedores que se consideraron asimismo derrotados por la arrasadora evidencia de la destrucción. Su valedor Bergamín escapó al exilio, presencias cercanas como Federico García Lorca y Joaquín Amigo, cayeron asesinadas en ambas partes. Su poesía de guerra e inmediata posguerra abunda en paisajes de soledad, ausencia, incertidumbre del muerto que no acaba de morir y nos mata con su llamado, aridez, erial, refugio en la intimidad doméstica desde donde contemplar la vastedad exterior y despoblada.

Con su trabajo en esta revista Luis trató de retejer, en su personal medida, la deshilachada realidad de la cultura española. En 1949 organizó un homenaje a Antonio Machado –muerto en el destierro, rojo y masón– a los diez años de su óbito. Publicó un capítulo de *La colmena* de Cela, prohibida en España por la censura, y de la tesis doctoral de Julián Marías, que la universidad franquista se negó a inscribir para su defensa. Se conocieron páginas de Juan Ramón Jiménez. De alguna manera, intentó suprimir las aduanas que separaban a unos españoles de otros. Picasso, Vallejo y Neruda, entre tantos, fueron menciones reiteradas. A sus conferencias en el Colegio Mayor Guadalupe asistían jóvenes de variado futuro, aún en blanco: Caballero Bonald, Valente, Juan Goytisolo, Valverde, Aranguren.

La poesía de Luis Rosales, que no cabe analizar aquí, tiene esa ya señalada habitación en la existencia que conviene distinguir de la llamada poesía de la experiencia, de supuesta actualidad. No se trata de lo experimentado por un sujeto, aunque en sus libros de madurez aparezca a menudo el poema narrativo que apela a reme-

moraciones en primera persona. La existencia rosaliana no es la experiencia mía, tuya o suya, si acaso la experiencia de nadie y de todos. Es la evidencia del ser arrojado en el mundo. No hay en ella otra subjetividad que la del sujeto que dice, o sea el lenguaje poético como sujeto común a quien pueda leerlo. No hay tampoco una actitud confesional sino para admitir, paradójicamente, lo contrario: «...nada me ha engañado tanto como mi sinceridad». Sólo es segura la «cristiana certidumbre de sentirse incompleto», pues «nadie puede saber que tenemos un nombre sino Dios». Es un Dios conjetural construido a la medida humana, entendiendo por hombre al ser necesitado de misericordia, el sostén del infinito y eterno que se apiada del dolor de su criatura. Hay amor en Dios pero apenas porque el hombre, admitiendo que ha sido por Él creado, es también «puro amor desvalido», tan desvalido como el crucificado en su cruz, a la espera de la resurrección.

El Dios rosaliano carece de evidencia, si acaso es una figura desértica, llena de su presencia vacua, la negativa plenitud de los místicos. Vuelve Spinoza, pues la presencia divina carece de instante y su amor, de toda determinación. Es inhumano y, por ello, completa lo carente del hombre. La única evidencia humana es el paso del tiempo, ese aterrizaje que convierte el presente en recuerdo apenas se lo nombra.

¿Qué le cabe hacer al poeta en este mundo, ya que el otro le está vedado y es como si no existiera? Recoger en su verso la humana necesidad de creer, pregnancia de la palabra de «los hermanos en la nada». El hombre es un «como un náufrago metódico que contase las horas que le bastan para morir». Entonces, si el poeta puede aconsejar, lo hace labrando esta lápida: «La felicidad no es más que una palabra. No te molestes en buscarla».

No obstante, el poeta es, además y por si fuera poco, quien aborda «ese misterio de las cosas claras que convencen con su presencia». Y esta admisión misteriosa dota a la poesía de un encanto singular porque nimba todo lo evidente, todo lo patente, todo lo que parece y desaparece al trasparecer, de un halo misterioso que inquieta, atemoriza y seduce con su cercanía que es, a un mismo tiempo, extraña y consuetudinaria. Tiene una puesta en escena privilegiada: el amor carnal. El cuerpo absolutamente vivo y absolutamente mortal, cuando ama como tal cuerpo, alcanza la inten-

sidad fugaz de lo eterno, de lo que siempre renace, de la resurrección. En versículos como caricias, quejas, exaltaciones y dolores, se afirma en su moral de lo insaciable.

Luis solía despedirse de sus amigos diciendo: «Hasta ahora». Y su poesía, como toda poesía verdadera, es una despedida insistente que anuncia un insistente retorno. Está allí, en el misterioso y atrevido *ahora* de la palabra. ¿Un don? ¿Por qué no? Es gratuito, caritativo y, como el conjetural Dios de sus versos, ama lo que hace, ha hecho y hará

Un socorrista que volvió a su tumba

Benjamín Prado

Luis Rosales nunca fue una sola cosa, y tal vez por ese motivo su historia siempre ha tenido un lugar para el campo de batalla. En ese espacio, detractores y partidarios han luchado con el ardor y la falta de matices que caracterizan toda pelea, y han deformado la imagen del autor de *La almadraba* y *Diario de una resurrección* como quien tira de una máscara. Eso sí, antes y ahora, cuando su nombre vuelve a adueñarse de la tinta de los periódicos porque se celebra el centenario de su nacimiento, hubo muchos que dudaron de él, pero casi nadie que dudara de su obra: es un gran poeta.

A Luis Rosales le persiguió durante toda su vida un fantasma, el de Federico García Lorca, hasta el punto de que recuerdo una noche en que estábamos cenando con él Rafael Alberti y yo, en un restaurante del centro de Madrid, y para rematar, con la gota de melodrama que a veces le caracterizaba, un discurso en el que se declaró furioso porque le hubiesen dado el premio Cervantes a él, antes que al poeta gaditano, que parecía lo lógico tras habérselo concedido al resto de los poetas vivos de la Generación del 27, dijo: «Te doy mi palabra, Rafael, de que voy a remover Roma con Santiago para que la Academia apoye tu candidatura. Bastante tengo yo con arrastrar el cadáver de García Lorca, como para echarme más cosas a la espalda.» Nos quedamos helados, sin nada que decir. Por supuesto, la RAE no hizo absolutamente nada por Alberti, sino que siempre intentó perjudicarle, porque había dentro de ella poderes más grandes y oscuros que el de Rosales, sobre todo el de Camilo José Cela, enemigo suyo declarado, y si finalmente el autor de *Sobre los ángeles* logró el galardón fue a pesar de ella, gracias al apoyo de otras instituciones latinoamericanas. En esa edición de 1983, además, el propio Cela aparecía como máximo rival de Alberti en las votaciones finales, y por eso cuando al día siguiente

los periodistas le preguntaron a Juan Carlos Onetti su opinión, dijo: «Me alegro tanto por el ganador como por el perdedor.» Lo que menos importa es que Luis Rosales hiciera más o menos por ayudar a Alberti, lo más relevante, en mi opinión, y lo que nos da una idea de su naturaleza, es que de verdad se sintiera un poco avergonzado de haber tenido el premio antes que el maestro. Rosales, además, sabía a lo que se arriesgaba apoyando a Alberti frente a Cela, porque había tenido más de una prueba del carácter esquinado de su compañero en la Real Academia Española: cuando en el número de octubre de 1964 de *Cuadernos hispanoamericanos* apareció una nota de diecisiete líneas sobre su libro *Izas, rabizas y colipoterras* en la que se aseguraba que el texto estaba lleno de «consideraciones tan superficiales como jocosas», se decía que sus argumentos eran «de una desfachatez y un oportunismo no sobrepasados por la literatura pornográfico-comercial» y se le describía a él como «autor de más de un libro notable», el novelista de *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena* le envió a Rosales la siguiente carta, fechada el 14 de noviembre de ese año: «Querido Luis, en *Papeles de Son Armadans* jamás se publicó una vileza sobre ti, como la que, sobre mí, acoges en tu nº de octubre. En todo caso, nada mal me viene saber a qué atenerme en el futuro.» Rosales le contesta, el día 27: «No puedo juzgar si la nota aparecida en *Cuadernos*, que tanto te ha disgustado, es acertada o desacertada, justa o injusta, sé que es una nota recta y bien intencionada. Su autor es uno de los colaboradores de la revista que más estimo. Bien sabe Dios que la publiqué con la misma intención de quien da un buen consejo: ¡Camilo, ponte a lo tuyo! (...) En esta revista sólo tienes buenos amigos.» Y Cela responde de nuevo, el día 30: «Querido Rosales, en un próximo nº de *Papeles de Son Armadans* daré cabida a un buen consejo que se te dirige –¡Luis, ponte a lo tuyo!– por un amigo de tus tiempos de Granada, hoy catedrático en una Universidad norteamericana. No puedo juzgar si el artículo que aparecerá en *Papeles* es acertado o desacertado, justo o injusto; sólo sé que es recto y bien intencionado. Aunque no lo creas (y mucho me temo que no lo creas) no es un ataque sino un consejo, porque en esta revista sólo tienes buenos amigos que saben estar a la recíproca. (...) Me reservo el derecho de publicar las páginas que a ti se refieran sin firma, tal cual tú haces, aunque sí puedo asegu-

rarte que su autor no será Félix Grande sino alguien de mayor relieve», concluye Cela, convencido de que la crítica anónima había sido hecha por el futuro director de *Cuadernos hispanoamericanos*. Creo que esa polémica de un buen indicio del riesgo que corría Rosales al enfrentarse al temible narrador gallego. Añadiré que su respeto literario por Alberti era mutuo: al mismo tiempo que detestaba su ideología, Rafael siempre defendió la obra de Rosales, y muchas veces, en las largas tardes que a lo largo de trece años pasamos hablando de poesía, que con él siempre era el centro de todas las conversaciones, muchas veces discutimos si su mejor libro era *Abril*, como él sostenía, o el que yo siempre he preferido entre todos los de Rosales, que es *La casa encendida*. El segundo capítulo de su último libro, *Oigo el silencio universal del* miedo, que era la tercera entrega de su obra *La carta entera*, se abre con una cita delatadora de Alberti: «Tanto morir antes de tiempo para / no saber nada de mi propia muerte.»

Por descontado que un republicano como Rafael Alberti no podía sentir el más mínimo respeto por la ideología de Rosales, que no mató a Lorca sino que intentó salvarle la vida, pero que sí apoyó y justificó un golpe de Estado y una dictadura sanguinaria, hasta el punto de ser el mensajero que le llevó a los líderes rebeldes de Granada las órdenes del levantamiento militar dictadas por sus superiores. Su sintonía con el pensamiento de los conspiradores está claramente expresada en el volumen *La mejor reina de España. Figuración en prosa y verso*, de 1939, escrito en colaboración con Lus Felipe Vivanco y publicado, como no podía ser menos, por la Delegación de Prensa y Propaganda de Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S. Si las teorías sobre su vinculación al destino de García Lorca resultan intolerables, también resultan estrambóticas las que lo presentan como un campeón de la democracia, algo en lo que sus abogados del diablo no son muy originales, porque con él ocurre lo mismo que con otros intelectuales falangistas, que cuando fueron apartados del poder empezaron a clamar en el desierto, pero en la mayoría de los casos no porque quisieran restablecer las libertades vulneradas por los sediciosos, sino porque les hubiera gustado sustituir un régimen totalitario por otro, de raíz puramente fascista, o si se prefiere, nacionalsindicalista. Algunos como Dionisio Ridruejo terminaron por aceptar

que la alternativa no era ésa, sino el restablecimiento de la democracia, y otros no, o lo hicieron menos. Rosales lo hizo cautelosamente, y creo que seguro de que el pasado no fue tan terrible como lo pintaban los nuevos tiempos y de que él otros eran víctimas de cierta incomprensión. Un libro en el que quien sepa y quiera leer entre líneas, puede intuir su opinión a ese respecto es *Un rostro en cada ola*. También pueden rescatarse algunas declaraciones suyas hechas a los medios de comunicación poco después, en 1982, cuando obtuvo el premio Cervantes, en pleno advenimiento del PSOE, al que él se había ido acercando poco a poco y por detrás de la cortina, quizás coincidiendo con la aproximación de los socialistas a la monarquía, de la que era firme partidario Rosales, miembro del Consejo Privado de Juan de Borbón: «Nosotros hemos sido la generación suprimida, el vacío que necesitaba la Historia para seguir siendo Historia». Esa idea, junto con una defensa del exilio interior que suena a memoria justificativa y tiene más de onírico que de biográfico, y un cierto desencanto tanto hacia el pasado –«la patria nos bendice y el patriotismo nos condena»– como hacia el futuro, en ese caso tal vez por el modo en que avanzaba el cambio democrático, se deja ver en *Oigo el silencio universal del miedo*, publicado en 1984, dos años después de la llegada de los socialistas al Gobierno. Sobre el primer aspecto, hay numerosos ejemplos, especialmente en la última parte de esa obra: «el exilio interior es una forma de sentirte extranjero en tu propio país»; «quien está en el exilio interior huye buscando patria, / quien está en el exilio exterior huye buscando asilo»; «cuando un país decide suicidarse a quien no está conforme lo suicidan, / innumerables ciudadanos quedan en situación de exiliados políticos, / pierden su identidad, / (...) tienen que abandonar todo lo que les constituye como hombres / (...) su patria, su vivienda, su vocación y sus amores, / su familia, sus libros y sus hijos, / y lo tienen que hacer sin mirar hacia atrás cuando llega la hora, / cuando llega la hora en una de esas noches interminables que se acercan hacia nosotros del lado de morir, / en una de esas noches en que te acuestas para soñar en lo que temes, / y al despertar te encuentras con que es cierto»; o, como remate: «el poder político es también una forma de exilio.» Sobre el segundo, también hay más de un indicio: «Desde hace mucho tiempo, no es

posible elegir, sólo se puede optar / (...) cada vez elegimos mejor lo que nunca tendremos»; «por su tendencia propia todo poder político se aleja de su origen»; «gracias a la benéfica y obstinada labor de los medios de información el hombre está politizado, / y no puede entender el signo de los tiempos pues le han dejado fuera de la historia»; «hoy todo el mundo sabe que una sola palabra de más te puede convertir en un hombre de menos, / sin embargo callar es también un peligro. / (...) La tierra está llenándose de hombres provisionales (...) / si pierdes la conciencia del pecado y consideras enemigo a quien no piensa como tú, / ya estás politizado, / ya eres un hombre provisional porque careces de futuro, / ya eres un hombre puesto a renta fija, / un hombre escrito con minúscula / que sólo va a vivir y sólo vive la externidad del cambio histórico.»

Dos de esos intelectuales falangistas, Pedro Laín Entralgo y el propio Rosales, fueron directores de *Cuadernos hispanoamericanos*, el primero durante no mucho tiempo y el segundo en la etapa decisiva de la publicación, que se convirtió bajo su batuta en una referencia indispensable para todas las letras iberoamericanas, que se citaron en cada una de sus entregas y hasta tal punto que es imposible encontrar un creador relevante de aquellos años que no publicase aquí algún trabajo, de Jorge Luis Borges a Juan Rulfo y de Gabriel García Márquez a Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa o Pablo Neruda. Basta con ver los índices de la revista para darse cuenta de eso y de que, desde el primer momento, estas páginas fueron un lugar de acogida para los buenos escritores de todo signo estético e incluso político, lo cual era un modo de ser coherente: ¿acaso no había sido él cuidado y celebrado por comunistas como Pablo Neruda, el propio Rafael Alberti o José Bergamín, que fue además su primer editor. La labor de Rosales en *Cuadernos hispanoamericanos* fue extraordinaria, y creo que aún no ha recibido el reconocimiento que se merece, lo que tal vez se explique por esa sombra hecha de rumores y maledicencias que tradicionalmente lo antecede y evita verlo con claridad. El simple hecho de que eligiese esta profesión, y de que se describiera frecuentemente a sí mismo como «un periodista», ya es sintomático: dirigir un revista, siempre pero de manera muy especial en las circunstancias en las que él lo hizo, consiste en transformarte en porteador de

los demás, en socorrista de los otros y, a veces, en su salvavidas: Rosales le dio la llave de esta casa a muchos que encontraban cerradas el resto de las puertas de la ciudad. Un reconocimiento humilde pero simbólico es que los tres directores que le hemos seguido al frente de *Cuadernos hispanoamericanos*, Félix Grande, Blas Matamoro y yo mismo –el cuarto, José Antonio Maravall, murió en 1986–, nos reunamos para homenajearlo en este número de su revista.

También fue Luis Rosales un ensayista sobresaliente en obras como *Pasión y muerte del Conde de Villamediana* o *Cervantes y la libertad*, pero resulta obvio que su plaza en los manuales es la de poeta, porque en eso su tamaño lo acerca a los maestros del 27 y lo aleja de la gran mayoría de sus compañeros de promoción. El talento puede ser una forma de soledad y un camino hacia la desesperación, especialmente si uno vive en el páramo cultural en el que se quedó, por miedo, por convicción o por una mezcla de las dos cosas, Luis Rosales, que lo resume en su poema «Autobiografía», en el que, ante todo, se reprocha sus propias elecciones y, tal vez, su falta de arrojo a la hora de arrepentirse de ellas y cambiar de dirección, su cobardía de resucitado que tras volver a ver la luz del sol, regresa dócilmente a su tumba: «Como el náufrago metódico que contase las olas / que faltan para morir, / y las contase, y las volviese a contar, para evitar / errores, hasta la última, / hasta aquella que tiene la estatura de un niño / y le besa y le cubre la frente, / así he vivido yo con una vaga prudencia de / caballo de cartón en el baño, / sabiendo que jamás me he equivocado en nada, / sino en las cosas que yo más quería.»

Por fortuna, las celebraciones sirven para algo, y la buena noticia de este aniversario redondo de Luis Rosales es que su obra se esté reeditando, que se propicie la aparición de volúmenes completos y de varias antologías y que a ello se sumen dos tomos inéditos, *Baladas líricas* y *Romances del colorido*. Cien años son muchos, pero no son suficientes para hacer invisible el trabajo de un gran poeta. C

Luis Rosales: Náufrago, huérfano y aprendiz hacia la infancia

Noemí Montetes-Mairal

Para Estela Montetes Mairal,
porque te quiero tanto, de tal modo
que me sangran los ojos al mirarte como si todo
lo que nos une fuese una despedida.

Todo narrador, cuando ultima un volumen de relatos, sabe que del orden que le imprima a los mismos partirá, en gran medida, la comprensión que el lector realice de la obra. Lo mismo ocurre con un libro de poemas: la disposición de los textos exige una oportuna reflexión, un método; en más de una ocasión las composiciones están íntimamente unidas por un hilo conductor, máxime cuando el poemario está dividido en varias partes. Sea como fuere, el orden de los textos nunca es accidental. Las piezas dialogan entre sí; de alguna manera encajan, interactúan.

Sin embargo, *Rimas* siempre había sido definido, por cuantos críticos se habían detenido a analizarlo, como una «agregación caótica» [1], como un libro ajeno a construcción unitaria alguna[2]. Ya

---

[1] Alonso, Dámaso, «Prólogo» a *Rimas (1937-1951)*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1951, p. 16.

[2] Así lo indica Rafucci De Loockwood, Alicia Mª, en «Luis Rosales», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 257-258, *op. cit.*, p. 502. Antonio Sánchez Zamarreño insiste en la misma idea en *La poesía de Luis Rosales (1935-1980)*, Ed. Universidad de Salamanca, Acta Salmanticensia, Salamanca, 1986, p. 124, y García De La Concha, Víctor, habla de su «heterogeneidad de contenido», en *La poesía española de 1935 a 1975*, vol. II, Ed. Cátedra, Madrid, 1992, p. 845.

demostré en otra ocasión[3] que la razón de que eso fuera así no tuvo otro motivo para Rosales que el distanciar *Rimas* y *La casa encendida*, dos libros excesivamente semejantes tanto en su temática como en su filosofía existencial y vital –quizá también, aunque en menor medida, en su estructura formal–. Y, sobre todo, hacer lo posible para que en cada nueva reedición de *Rimas* este volumen difiriese al máximo de *La casa encendida*, y, desde luego, defender con ahínco la tesis de su naturaleza desarticulada[4].

No obstante no deja de sorprender que pese a sus esfuerzos por desordenar *Rimas* en lo posible, Rosales no pudiese evitar un gesto de debilidad hacia ese poemario al que desde siempre había arrinconado y tratado con una cierta displicencia, al que nunca había posicionado entre sus libros mayores, y que delata que en realidad *Rimas* tiene mucha mayor importancia de la que Rosales nunca quiso admitir en vida. Al margen de las poderosas razones que ya argumenté en su día, hay una menor, pero no por ello descartable, y que conviene también tener en cuenta. Y es que Rosales, desde la primera a la última edición de este poemario siempre respetaría el orden de publicación de los tres primeros poemas y del final. Se trata de «Autobiografía», «Y escribir tu silencio sobre el agua» y «La última luz», que abren el libro; y «Aprendizaje» –titulado en su primera edición «Aprendiendo a ser mano»–, que lo cierra. Lo más llamativo de todo es que en 1976 Rosales decide realizar una antología de su obra poética: *Las puertas comunicantes*[5]. Cuando le llega el momento de elegir poemas de *Rimas*, el orden de la selección será exactamente el mismo: empieza por esos tres y termina, como no podía ser de otro modo, en «Aprendizaje». Curiosamente, los tres primeros fueron poemas que Rosales prepublicó en revista[6] antes de hacerlo en volumen. «Aprendiendo

[3] Montetes-Mairal, Noemí, «Luis Rosales, creciendo hacia *La casa encendida*», *Cuadernos Hispanoamericanos*», nº 687, septiembre de 2007, pp. 59-98.

[4] Así lo afirmará en una entrevista realizada en 1978: «Hay libros abiertos, que no constituyen una unidad vital ni orgánica. Libros, como pueden ser *Rimas* y *Abril*, que no son unitarios ni responden a un solo impulso vital.», en Berasátegui, Blanca, «La casa de Rosales se enciende otra vez», *ABC*, 23 de abril de 1978, p. 22.

[5] Rosales, Luis, *Las puertas comunicantes. Primera antología poética*, Salamanca, Ed. Delegación Nacional de Cultura, Col. Álamo nº 50, 1976.

[6] «Autobiografía» –con el título de Así...»– es el primer poema –también– de la serie de doce «Rimas» que Rosales publica en *Cuadernos Hispanoamerica-*

a ser mano», por el contrario, lo conocemos por primera vez cuando da a las prensas *Rimas*, en 1951.

Al margen de las composiciones a las que hemos aludido hasta ahora, hay una quinta «rima» sobre la que también convendría hacer hincapié: se trata de «Inútilmente», composición que Rosales también prepublicó en revista[7], y que, cuando apareció en volumen, en las dos primeras ediciones[8] de *Rimas* abría su segunda parte: «La palabra del alma es la memoria», de igual modo que «Autobiografía» encabezaba la primera: «Juntos los dos en mi memoria sola». ¿Por qué a partir de la tercera edición de *Rimas*[9] –y siguientes, hasta la definitiva y póstuma: el volumen *Poesía*[10] que encabezaba sus *Obras Completas*– «Inútilmente» abandona esa posición de privilegio para pasar a una mucho más secundaria –es la cuarta rima de la segunda parte–? Muy probablemente porque, como se ha indicando antes, Rosales según reeditaba *Rimas* hacía lo posible por distanciar al máximo ese libro de *La casa encendida*, tanto retocando los poemas que podían facilitar pistas sobre sus excesivas similitudes como evitando que aquellas composiciones que temáticamente mostraban la íntima trabazón entre ambos volúmenes dialogasen entre sí ¿y cómo podrían hacerlo? Mediante el orden de los poemas: por eso los desordenó. ¿Y qué ocurrió con «Inútilmente»? Era una composición que de algún modo se adelantaba temáticamente a algunas problemáticas planteadas en *La casa encendida*. Lo sorprendente es que Rosales la

---

nos, nº 5-6, pp. 123-131, septiembre-diciembre de 1948. Tres años antes Rosales había dado a las prensas una primera prepublicación de «Rimas» con catorce poemas, muchos de ellos sin título, entre los cuales estaba «Y escribir tu silencio sobre el agua», que simplemente constaba como el poema diez; el tercero, también en esta serie, fue «La última luz», aunque en esta ocasión titulado «Isla en la noche», en *Escorial*, vol. XVII, nº 50, 1945, pp. 95-105.

[7] Se publicó cerrando el conjunto de catorce «Rimas» que aparecieron en *Escorial, ibid.*, p. 105.

[8] Rosales, Luis, *Rimas (1937-1951), op. cit.* y *Rimas* y *La casa encendida*, prólogo de Dámaso Alonso, Ed. Doncel, Col. Libro Joven de Bolsillo, Madrid, 1971.

[9] Rosales, Luis, *Rimas y La casa encendida*, prólogos de Dámaso Alonso y Julián Marías, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1979.

[10] Rosales, Luis, *Poesía (Obras Completas-I)*, introducción de Félix Grande: «La poesía de Luis Rosales: Más junta que una lágrima» y de Antonio Hernández: «La calle encendida», Ed. Trotta, Madrid, 1996.

colocase en posición tan privilegiada en sus dos primeras ediciones. Pero el poeta también era humano, y su inconsciente le traicionó. Hasta que se percató de su error, y relegó el poema a la posición que ostenta actualmente.

Por problemas de espacio no podré comentar los cinco poemas aludidos. Es preciso elegir. Optaré por escoger cuatro: «Autobiografía», «Y escribir tu silencio sobre el agua», «Inútilmente» y «Aprendizaje».

Luis Rosales, el náufrago metódico

El poema que desde el primer momento encabezó *Rimas* es el célebre «Autobiografía», que en su primera versión (1948) fue publicado con un título distinto: «Así...». Ya desde las primeras entregas de *El contenido del corazón* a principios de los años cuarenta somos conscientes de que la poesía de Rosales se suele preñar de autobiografía, de memoria, de recuerdos vividos de amigos y familiares, de sucesos cotidianos. Esta característica se volverá vinculante a toda su poesía, pero no debemos olvidar que se trata de la autobiografía de un yo poético literario, ficticio, que se nutre de la vida del poeta pero no únicamente de ella, sino de las vivencias colectivas; y no sólo del tiempo en el que vive, sino también de los anteriores, proyectándose hacia el futuro en un presente vital con clara intención simultaneísta. De ahí que muestre tantas lecturas. Recordemos su noción de tiempo único en el que confluyen pasado, presente y futuro, lo que habrá de llamar «presente vital»: «el presente de toda nuestra vida que actualizamos en cada uno de sus instantes»[11], ya que no en vano afirma que la historia siempre es futura[12]. De ahí que no resulte baladí que el poema que siempre encabezará el poemario *Rimas*, y uno de los más célebres de su obra poética toda, haya de titularse precisamente así: «Autobiografía». Se trata de una composición que irá corrigiendo a lo largo de los años. Su primera versión, que apenas presenta cambios –estos se indicarán posteriormente– respecto de la edición de 1951, será la siguiente:

---

[11] Rosales, Luis, *Teoría de la libertad*, Ed. Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972, p. 65.
[12] *Íbid.*, p. 60.

1 - ASÍ... (1948)

COMO el náufrago metódico que contase las olas que le bastan para morir,
y las contase, y las volviese a contar, para evitar errores, hasta la última,
hasta aquella que tiene la estatura de un niño y le besa y le cubre la frente,
así he vivido yo, con una vaga prudencia de caballo de cartón en el baño,
sabiendo que jamás me he equivocado en nada,
sino en aquello sólo que quería.

Rosales, como en muchos de los poemas que habrán de integrar *Rimas*, presenta un texto sin rima, sin apenas ritmo (sólo al final, en sus últimos dos versos, la composición muestra el ritmo habitual de un casi-alejandrino y un endecasílabo). Lo que le confiere unidad y naturaleza lírica al poema no es, por tanto, su solidez formal, sino su expresividad: su tono de profunda intimidad emocional, así como las imágenes y comparaciones que le sirven para sugerir ese estado de sinceridad afectiva, de despojamiento ante el lector, sin necesidad de recursos formales embellecedores.

La primera parte del poema la estructura la comparación: «Como el náufrago...» hasta el «así he vivido yo...», donde se establece la relación de esa experiencia descrita en la primera parte –los tres primeros versos– con la del yo poético –los tres últimos–. En la parte inicial el sujeto lírico se identifica con un náufrago destinado a morir ahogado, que conoce su fin de antemano y que no obstante es calificado de «metódico», algo que podemos considerar paradójico en alguien a punto de morir. Tan metódico que se dedica tozudamente a contabilizar el tiempo que le ha sido concedido, hasta el final de su vida, como si no tuviera nada mejor que hacer que contar los segundos que le restan en vez de vivirlos plenamente hasta el final, hasta que le llegue la ola que haya de consumar su existencia. Y es precisamente esa última ola, que «tiene la estatura de un niño»[13], la que trenza el círculo. En un instante infancia y muerte –conceptos ambos tan caros en Rosales– se

[13] Un verso similar encontramos en *La casa encendida*: «Y yo de pronto he comprendido/ que, a veces, es preciso descansar de vivir,/ que todo vuelve,/ que todo ha de tener, al fin, la estatura de un niño», en Rosales, Luis, *La casa encendida*, Ediciones Cultura Hispánica, Col. La encina y el mar, Madrid, 1949, p. 64. He optado por citar de la primera edición de *La casa encendida* porque en todos los casos hago referencia a las primeras versiones de los poemas, y la versión de *La casa encendida* más próxima cronológicamente a la fecha de su gestación y publicación es, obviamente, la primera.

unen en un círculo natural, y esa ola mortífera infantil que le vela la frente al agonizante –como el sudario que acaba cubriendo la frente del moribundo cuando ya es un cadáver– cierra el círculo natural del agua, símbolo de vida, de nacimiento y de muerte.

En la versión de 1948 Rosales incluye la frase «y le besa», uniendo el postrer suspiro con un beso, que sustituyó en 1951 por la más católica «y le reza», aunando así el último suspiro con el rezo del alma elevándose a Dios. En 1971 y 1976[14] recupera el inicial «y le besa»[15]. En 1979[16] –y ediciones siguientes, hasta la definitiva– suprime cualquiera de las dos opciones, dejando el verso de la siguiente manera: «hasta aquella que tiene la estatura de un niño y le cubre la frente,». Al eliminar cualquiera de estas frases –sobre todo la versión «y le reza»– el poeta el otorga mayor intensidad humana al poema al agilizar el acto de la muerte del náufrago, su postrera acción antes de morir, lo cual desviste la acción de una vinculación religiosa y acentúa su indefensión.

En la sección final del poema, la que da comienzo con la segunda parte de la comparación, «así he vivido yo...» –no olvidemos que el poema se compone de una sola frase–, el yo poético se identifica con el talante del náufrago cobarde, que no se atreve a vivir plenamente ni en los últimos instantes de su vida, temeroso, metódico y condenado a morir, reforzado por la imagen de la «vaga prudencia» –el sujeto lírico es vagamente prudente, no se atreve a vivir, le falta arrojo–, de un caballito de cartón en un baño –un juguete frágil que al mojarse se estropea–, confirmándose aún más esa cobardía al compararse una plácida y cómoda bañera[17] con el

---

[14] En *Rimas y La casa encendida*, Ed. Doncel, *op. cit.*, y *Las puertas comunicantes, op. cit.*

[15] No es la primera vez que en Rosales el beso se vincula a la muerte. En el poema «El desvivir del corazón», de la serie anterior de «Rimas» (*Escorial*, nº 50, 1945), en la versión de 1971 al verso «mi reló de morir dentro del pecho», Rosales decidió incluirle un verso que le precediese, justamente el siguiente: «mi beso desatado de los labios».

[16] En *Rimas y La casa encendida*, Ed. Espasa-Calpe, *op. cit.*

[17] En una humorística reseña a una apócrifa obra de Gerardo Diego, *Codorniz del silencio* –en clara alusión a la reciente publicación del poemario *Alondra de verdad* (1941)–, Rosales engarza ironía tras ironía; sin embargo al principio del texto podemos leer una expresión que puede iluminar el origen de una de sus imágenes más célebres: «En ese mismo instante comienza a desnudarse [Gerardo Diego]. Nadie lo nota, desde luego. Y ya, partiendo del privilegio de la des-

inmenso y peligroso mar. La amenaza de morir no se halla en la peligrosidad del espacio –el baño es un lugar cotidiano de poco riesgo– sino en la naturaleza frágil del caballito de cartón, el cual al ser tan prudente tampoco puede equivocarse en nada, ya que su extrema prudencia le impele a no correr riesgos innecesarios. Pero al mismo tiempo también le impide vivir con total entereza, aprovechando la vida al máximo. Quien no se arriesga a perder tampoco se arriesga a ganar, ni puede llegar a conocer los límites de la existencia, el absoluto vital, la plenitud, es decir, «aquello sólo que quería» que en 1971 se convierte en «las cosas que yo más quería», en un ejercicio de concreción que lo vuelve el poema más accesible, más próximo, frente a una apuesta por una mayor abstracción en su versión inicial. El poema, gracias a estas diferencias, gana en calidad lírica y humana.

¿Por qué Rosales situaría este poema al principio de *Rimas*? Se trata de una declaración de principios vitales: por un lado señala la dificultad del riesgo que implica vivir, al propio tiempo que asume la necesidad de arriesgarse, la exigencia de aprovechar la vida al máximo, plenamente, de no limitarse a una existencia monótona y gris. Es toda una declaración de intenciones vitales que implica, asimismo, una declaración de intenciones poéticas. Los mismos ejes poéticos y existenciales que vertebran *La casa encendida*.

Tampoco resulta arbitrario que con este mismo poema dé comienzo la serie de doce «Rimas» que da a las prensas en 1948, y que Rosales insista en ello: las dos composiciones que publica

---

nudez, se sienta en el diván, con un gesto tan íntimo, tan solitario, *como si entrase en la bañera*. No absorto; diluido.» («*Codorniz del silencio*, de Gerardo Diego», en *Ojeada a 1943 y propósitos para el año 1944*, revista *Escorial*, nº 37-38, noviembre-diciembre de 1943, Madrid, pp. 115-120. De hecho Rosales, cuando recoge este texto en su volumen compilatorio de ensayos *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca* lo retitula «Ante un libro imaginario de Gerardo Diego»). En ambos casos –en el artículo, en el poema– el baño simboliza un espacio de extrema privacidad, de desnudez física y espiritual, el lugar donde, en ambos casos, afloran los anhelos, las confidencias más íntimas. No en vano Rosales indica en este texto que Gerardo Diego «partiendo del privilegio de la desnudez, se sienta en el diván», equiparando aquí un mueble, el diván, que tradicionalmente se relaciona con la verbalización de las confidencias más ocultas, con un objeto tan doméstico como una bañera.

tras «Así...» persisten en la temática expuesta en el texto que acabamos de analizar. «Así...» –o «Autobiografía», como acabará titulándose–, no es un poema cualquiera, el mismo título –el definitivo– así lo indica. Rosales se halla en la búsqueda de su propia identidad, marcada por la indefensión y la incertidumbre vital. Para el poeta granadino el náufrago es aquel ser humano que perdió su destino y todavía no ha encontrado otro que lo sustituya; un superviviente en un medio hostil y desconocido, un hombre solitario y extraviado. Que se halla en tránsito, en perpetuo movimiento, en continua búsqueda, instalado en la duda, cuestionándose los límites de su ser y de la realidad en torno. La imagen del *náufrago metódico* le va a servir como uno de los símbolos más adecuados para definir su posición ante la literatura y ante la vida.

Luis Rosales, el eterno huérfano

La mayoría de los poemas que integran la primera entrega de *Rimas* (1945) o bien serán fuertemente modificados para su posterior publicación en volumen o bien serán finalmente rechazados por el poeta, que en años posteriores apostará por una poesía más concreta y humanizada, en la que la presencia de la divinidad –mucho más patente en esta primera entrega– se irá mitigando o, simplemente, desaparecerá. Este giro no debería extrañarnos, ya que a lo largo de los años y de los libros Rosales irá depurando su poesía de alusiones religiosas, humanizándola, concibiéndola por y para el hombre, no para la divinidad. Esto es así porque son fiel reflejo de la situación de trance, de puente, de proceso constructivo de un mundo y de una voz. Por esa misma razón esta primera entrega de «Rimas» difiere mucho del carácter de la segunda, e incluso del tono general de la edición en volumen.

En las composiciones de esta entrega inicial el dolor parece haber desaparecido, sólo nos es revelada una serena quietud enfebrecida de certezas al contemplar allá en lo hondo la fuente eterna donde mana la plenitud del hombre. Son poemas de transición, pero esta descripción resulta incompleta, falta un factor que acabe de procurarles entidad como conjunto. Y ese factor, además de la sombra notablemente influyente del proyecto –enton-

ces en ciernes– de *El contenido del corazón*, será el influjo de la poesía de San Juan de la Cruz (en 1942 se había conmemorado su centenario). Porque en estos poemas de 1945 el poeta granadino tiende hacia la abstracción como medio de atrapar ese misterio que le imbuye y al que trata de dar voz y verbo. De ahí que forje y desarrolle un mundo alegórico que refleja la absoluta complejidad del hombre iluminado que se sabe todavía en tierra de nadie, en proceso de transición. Siente la necesidad de crearse un mundo y una poética en función de imágenes y símbolos, ya que está cimentando su nueva visión de la lírica a partir de la condensación del pensamiento. El mundo que aparece en estas composiciones es onírico, pura sugerencia visual, sin espacio ni tiempo concretos, mera evocación del lugar y del momento de la visión por la palabra iluminada.

Resulta ciertamente extraño que en estos poemas Rosales resuelva excluir de ellos el dolor, máxime cuando no lo hizo en las dos entregas de *El contenido del corazón*, publicadas en 1941 y 1942. Solamente podemos atribuir este hecho a la influencia de la poesía de San Juan de la Cruz. No es que en la poesía del místico el dolor se eluda, pero una vez se ha alcanzado la vía iluminativa, una vez el sujeto se ha vaciado de sí y de toda experiencia sensitiva para llenarse de Dios, únicamente resta celebrar. Y el canto del espíritu sólo puede ser hímnico, preñado de luz. De hecho, el léxico que impregna las composiciones es el propio de un poeta que ansía esa gracia, y que por tanto colma sus versos de referencias a la luz. Estas características podemos advertirlas igualmente en un poema tan significativo en la obra de Rosales como sin duda es «Y escribir tu silencio sobre el agua», que Rosales publica por primera vez en esta ocasión –todavía sin titular, y en su primera versión, distinta de la recogida en volumen seis años después–, y que resulta el germen temático de secciones clave de la segunda y cuarta partes de *La casa encendida* (recojo las dos primeras versiones del poema porque las variantes posteriores son mucho menos significativas):

10 (1945)

Sólo florece el agua que está queda.[18]
UNAMUNO

No sé si es sombra en el cristal, si es sólo
calor que empaña un brillo. Nadie sabe
si es de vuelo este pájaro o de llanto;
nadie le oprime con su mano; nunca
le he sentido latir, y está cayendo
como sombra de lluvia, dentro y dulce,
del bosque de la sangre, hasta dejarla
casi acuñada y vegetal, tranquila...
No sé. Siempre fue así. Ya en la memoria
llorar, casi con sueño, y ver tu imagen,
como el aire de un parque en un espejo,
como el paso que mueve una cortina
detrás de la mirada... Y luego, un vuelo
obscuro, casi andando, y sobre lirios
que arrodillan los labios junto al borde
del propio corazón, y ensimismarte,
perderte hacia nacer, cegar volviendo
frente a la luz de un rostro sobre el agua,
las aguas en tus manos detenidas,
las aguas muertas que producen flores.

2 Y ESCRIBIR TU SILENCIO SOBRE EL AGUA (1951)

«Sólo florece el agua que está queda.»
UNAMUNO.
A María Esteban Valera.

NO SÉ SI ES SOMBRA EN EL CRIS-
TAL, SI ES SÓLO
calor que empaña un brillo. Nadie sabe
si es de vuelo este pájaro o de llanto,
nadie le oprime con su mano, nunca
le he sentido latir, y está cayendo
como sombra de lluvia dentro y dulce,
del bosque de la sangre, hasta dejarla
casi acuñada y vegetal, tranquila.
No sé. Siempre es así. Tu voz me llega
como el aire de marzo en un espejo,
como el paso que mueve una cortina
detrás de la mirada. Mira, vivo
oscuro y casi andando. No sé cómo
podré llegar, buscándote, hasta el centro
de nuestro corazón, y allí decirte,
madre, que yo he de hacer en tanto viva
que no te quedes huérfana de hijo,
que no te quedes sola, allá en tu cielo,
que no te falte yo como me faltas.

Esta primera versión de la célebre composición presenta una clara influencia de la poesía de Juan de la Cruz, muy evidente al final del poema, intertextualidad que será suprimida y modificada para su posterior publicación en *Rimas*, cabe añadir que, en esta ocasión, con buen tino. Los cambios afectan, fundamentalmente, a la parte final de la composición, la inicial resta prácticamente igual. Se trata de un poema poderosamente caracterizado por el influjo temático de *El contenido del corazón*, no en vano está dedicado a la memoria de la madre muerta. En la versión de 1945

[18] «florece sólo el agua que está queda» es el último verso del soneto I de «Recuerdo de la Granja de Moreruela», recogido por Unamuno en el volumen *Andanzas y visiones españolas* (1922) –de hecho los cuatro sonetos que componen «Recuerdo de la Granja de Moreruela» vieron la luz previamente en *Los lunes de «El Imparcial»* (10-VII-1911), formando parte del artículo «Recuerdo de la Granja de Moreruela»–. La Moreruela (Zamora) es el primer monasterio del Císter en España.

este hecho resulta mucho más difuso, ya que se trata de un poema muy abstracto, en la línea de todos los que componen esta primera serie. Para su posterior reedición, en 1951, Rosales trata de evitar este tipo de excesos dotando a sus composiciones de un tono mucho más coloquial, añadiendo imágenes más concretas, como asimismo realiza en este poema, sobre todo en su parte final. De ahí que, debido a su acentuada abstracción, en la versión de 1945 resulte difícil deducir que el *tú* que el yo poético evoca a lo largo de esta composición elegíaca –la única claramente elegíaca de toda la serie– sea su madre, fallecida años atrás. La clave para interpretarla adecuadamente nos la proporcionan los versos que años más tarde Rosales modificará completamente para hacer mucho más claro el poema y así dotarlo de una mucha mayor profundidad y complejidad emotiva: porque esta versión de 1945 no araña el corazón, no lo quiebra como sin duda sí lo consigue en la de 1951, al resultar excesivamente abstracto.

Los versos que nos procuran la clave son los siguientes: «los labios junto al borde/ del propio corazón, y ensimismarte,/ perderte hacia nacer, cegar volviendo/ frente a la luz de un rostro sobre el agua,/ las aguas en tus manos detenidas». Ese «propio corazón» es el corazón del poeta que también fue el corazón de su madre, el corazón que compartieron durante nueve meses, durante el periodo de la gestación, y lo sabemos porque después de ello Rosales cambia de persona verbal: «ensimismar*te*», «perder*te* hacia nacer». En esa segunda persona del singular conviven ambos, la madre y el yo poético, después de haber compartido el «propio corazón». Por si esto fuera poco, seguidamente se nos presenta otra imagen profundamente reveladora: «cegar volviendo/ frente a la luz de un rostro sobre el agua». ¿Qué nos sugiere, qué está evocando aquí Rosales? No creemos equivocarnos si apreciamos en esta imagen ecos de la estrofa duodécima del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz:

> ¡Oh christalina fuente,
> si en estos tus semblantes plateados,
> formases de repente
> los ojos deseados
> que tengo en mis entrañas dibuxados![19]

[19] Juan de la Cruz, *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Ed. Cátedra, Madrid, 1992, p. 251.

Como es sabido, en esta estrofa San Juan subvierte y trasciende el mito de Narciso con el fin de que la amada del *Cántico*, al inclinarse en la fuente no se contemple a sí misma sino que descubra los ojos y el rostro del Amado, aquel que tiene en sus «entrañas dibuxados» (en la línea del «Escrito está en mi alma vuestro gesto» garcilasiano, soneto de claro ascendiente neoplatónico). De igual modo, en este poema Rosales se ensimisma con el recuerdo de su madre, se «pierde hacia nacer» con ella y en ella, se «ciega volviendo»; y es entonces cuando contempla en el agua (símbolo ancestral de vida y de muerte –y es aquí donde debemos encajar la cita de Unamuno con la que se abre el poema–) un rostro iluminado, y ese rostro no es el suyo, sino aquel que tiene dibujado en sus entrañas, el rostro de su madre.

Obviamente, se trataba de una versión del poema mucho más abstracta, más difícil, más compleja, menos accesible, y, precisamente por ello, menos emotiva. La temática es la misma que conservará en las versiones posteriores, pero en las siguientes los símbolos ganarán en claridad, concreción y sencillez. En las siguientes el apóstrofe a la madre muerta se reforzará con una serie de anáforas que sintetizarán con una potencia desgarradora el deseo del hijo, su dolor extremo, el vértigo del grito contenido. De este modo Rosales logrará un poema con un final de intensidad arrebatadora, de prodigiosa hondura. Tanto es así que siempre ocupará un lugar privilegiado en *Rimas*: el segundo de la primera parte, tras el célebre «Autobiografía», y apenas sufrirá modificaciones posteriores (al contrario de lo que solía hacer habitualmente): de 1951 en adelante Rosales se limitaría a revisar los signos de puntuación de este poema y cambiará algún verbo sin excesiva relevancia, poco más.

Rosales siempre sostuvo que la noción germinal del poema la tomó de Alfonso Moreno[20], aunque esta misma idea también

---

[20] El testimonio más extenso al respecto lo tenemos en esta entrevista: «El poeta Alfonso Moreno me escribió una carta y un soneto. Los dos primeros de este soneto son para mí los mejores de toda la literatura universal. Dicen así: «Tu primer corazón, quieto, se enfría;/ la carne que habitaste ya no siente». Y entonces aprendí otra cosa, aprendí que la amistad que yo había vivido, latido, durante muchos meses, antes de nacer, con el corazón de mi madre, y que todo vivir, cuando es auténtico, es una herencia. Y esto tampoco lo olvidaré. Y esto no es una herencia, es algo más, es que todo vivir es una verdadera deuda que

había aparecido en las obras de Vallejo y Rilke[21], de modo que Rosales podría haberla conocido por varias vías. Lo cierto es que la plasma en este poema y vuelve a ella reiteradamente en *La casa encendida*, casi de manera obsesiva. Así, al final del primer capítulo de esta última obra leemos: «y ahora es ya la memoria que se ilumina como un cabo de vela que se enciende con otra,/ y ahora es ya el corazón que se enciende con otro corazón que yo he tenido antes»[22]. Pero la alusión más extensa y detallada aparece en la cuarta parte:

> Y AHORA VAMOS A HABLAR, ¿SABÉIS?,
> VAMOS A HABLAR,
> ¡vamos a hablar! mientras recuerdo, madre,
> madre, mientras recuerdo
> que hemos vivido el mismo corazón

---

debemos a alguien, y en mi caso, a dos personas: a mi madre, que me dio mi *primer corazón* y al gran poeta Alfonso Moreno que me hizo conocer esta deuda, alcanzar este conocimiento, el más sencillo, el más elemental, el más profundo, que ser hombre es ser deudor.», en Castillo-Puche, José Luis, «Los días y las horas», en *ABC*, 15 de enero de 1978, p. 24 (el subrayado es mío). El soneto de Alfonso Moreno al que se refiere Rosales es «A Luis Rosales, en la noche del fallecimiento de su madre», incluido en su poemario *El vuelo de la carne* (1944), que obtuvo el premio Adonais. Sin embargo no fue la primera vez que vio la luz, ya que en 1941 Moreno prepublicó algunos de las composiciones que posteriormente integrarían ese libro en la revista *Escorial* (nº 7, vol. III, pp. 229-238). El soneto –que se abre con una cita del poema «Misericordia», de Luis Rosales, perteneciente a *Abril*: «No lloro lo perdido, Señor, nada se pierde»–, reza como sigue: «Tu primer corazón, quieto, se enfría;/ la carne que habitaste ya no siente,/ reposa amarillenta la alba frente/ donde sólo esperanza fuiste un día./ Busca sal de su sangre, Luis, y guía/ hasta tus ojos su dulzura ausente;/ llora tu propia muerte mansamente,/ Dios le da este descanso a tu agonía./ Pero espera también, pues vendrá alzada/ sobre el hombro cristiano de tu pena,/ como un ángel de espuma que recuerde/ a tu latir tu fuerza enamorada./ Alza aquí tu oración de gozo llena:/ «No la perdí, Señor, nada se pierde».»

[21] Todavía no he publicado un artículo analizando la influencia de Vallejo en Rosales, pero sí la de Rilke: Montetes-Mairal, Noemí, «Rilke en Rosales, una influencia crucial entre 1940 y 1951», en *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, Universidade de Santiago de Compostela, nº 14, 2008, pp. 289-333. De todos modos recomiendo este artículo: Ávila, Francisco y Schnabel, Doris, «Vallejo en Rosales: 'el sujeto en acto' en la palabra», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 454-57, 1988.

[22] Rosales, Luis, *La casa encendida*, Ed. Cultura Hispánica, *op. cit.*, p. 31.

durante largos meses,
que yo he vivido de ti misma durante largos meses,
que yo...
que tú lo sabes,
he vivido doliéndote, doliendo y para ti,
doliendo para ti durante largos meses
en que tú me escuchabas porque entonces dolía,
porque hablaba doliéndote
durante largos meses,
porque decía doliéndote mi nombre
y era un latido escrito y una sangre con luz entre tu sangre
durante varios meses,
durante todo el tiempo que aún nos queda que hablar,
durante todo el tiempo que aún estamos hablando
que aún estamos doliendo en algún sitio
que Dios debe tener
                                        porque tú sabes bien;
tú sí lo sabes; tú siempre lo supiste
que eres tú quien me cuida,
que eres tú quien me sigue cuidando,
que es tu paso quien suena en mi latido,
que yo he dolido mucho para lograr vivir,
que yo sigo doliendo todavía
allá en el centro de tu vientre, allá en el fruto de tu vientre
y encendiéndome en él,
y ardiendo de tu carne y de tu sangre,
y ardiendo hacia tu nombre[23]

Luis Rosales, la infancia y el sueño

El último poema de la primera serie de «Rimas», «Inútilmente», adelanta la idea, ya en 1945, de que todo es *igual*, pero siempre hay algo que consigue darle la vuelta a la palabra *igual* para

[23] *Íbid.*, pp. 101-102. En la segunda edición de *La casa encendida* este mismo fragmento citado venía precedido, precisamente, por el verso de Alfonso Moreno, en mayúsculas y entre comillas: «'Tu Primer Corazón Quieto Se Enfría',/y ahora vamos a hablar ¿sabéis? vamos a hablar», en Rosales, Luis, *La casa encendida*, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1967, p. 88.

que se vuelva *distinta*, hasta el punto de que podríamos apuntar que esta composición sería uno de los textos germinales de *La casa encendida*. Porque la idea de que «Allá en el corazón iba *igualando*/ el peso de los días» –o bien «de mi vida» en la versión de 1951– es el eje temático con el que se inicia *La casa encendida*. Comparemos ambas versiones (las posteriores a la de 1951 apenas difieren de esta últimas más que en los signos tipográficos):

14 INÚTILMENTE (1945)

Allá en el corazón iba igualando
el peso de los días,
de las horas vividas, resbaladas,
con el peso del sueño, con la risa
del sueño, con la terca
diafanidad del sueño: era la viva
pena del niño que despierta a solas
cuando todos se han ido; no podía
pesar tu hueco, Amor, el simple hueco
que has dejado a mi lado mientras viva.

25 INÚTILMENTE(1951)

ALLÁ EN EL CORAZÓN
IBA IGUALANDO
el peso de mi vida:
aquí la savia vegetal del sueño,
allí la hora viviente de ceniza
gastada como el cuerpo
se gasta con el uso,
era la misma
pena del niño que despierta a solas,
cuando todos se han ido: no podía
pesar tu hueco, amor, el simple hueco
que has dejado a mi lado mientras viva.

En el poema publicado en 1945 el yo poético evalúa el peso del pasado, de los hechos vividos comparándolos con los deseos incumplidos en abstracto –el *peso* de los sueños–, y estos últimos le abruman como un lastre. Se siente desamparado y equipara su abandono al de un niño que despierta a solas en una casa vacía. El tercer *peso* sería el hueco del Amor de un *tú* indeterminado –pero individualizado–, frente al pasado y a las imágenes abstractas de los deseos incumplidos que aparecen al final del poema, y que le vuelven a otorgar peso y gravedad al texto. Obviamente, tres son demasiados flancos abiertos para un poema tan breve, y Rosales lo percibe, por lo que modifica el texto, años después. En la versión de 1951 «el peso de los días» se ha concretado en «el peso de mi vida», concepto que engloba todos los tiempos, y el «sueño», que en la versión anterior simbolizaba el deseo en abstracto, reiterado por tres veces hasta convertirse en algo desleído con tintes oníricos de irrealidad, en 1951 se materializa en «savia vegetal» y «hora viviente de ceniza», pura vida «gastada como el cuerpo/ se gasta con el uso», que remite claramente al manifiesto nerudiano «Por una poesía sin pureza» que encabezaba la revista *Caballo*

verde para la poesía. Si en la primera versión Rosales alternaba el peso del pasado con los sueños incumplidos y con el recuerdo final de la amada, en este caso nos encontramos con que el yo poético establece una evaluación entre los recuerdos de su pasado frente al recuerdo de la amada –los deseos en abstracto se han desvanecido, en esta segunda versión–, y se da cuenta de que no son comparables, de que el recuerdo de ella supera a cualquier otro.

Pero ¿qué es lo que más nos interesa de esta composición? Pese a que la segunda versión, la de 1951, como poema pueda resultar más logrado, nos atrae más la primera, porque en ella adivinamos un posible germen de la idea que diese origen a *La casa encendida.* En la de 1945 nos encontramos con el tema del yo poético que trata de evaluar su pasado enfrentándolo a sus deseos insatisfechos, y mientras realiza esta operación advierte cómo este hecho le produce una sensación de profunda soledad y desamparo, hasta el extremo de sentirse como un niño abandonado a su suerte en una casa vacía. Por ende, al final del poema nos encontramos con que el sujeto lírico nos indica que tampoco es capaz de valorar el vacío que le ha dejado la falta de esa persona amada cuya presencia añora, que su ausencia le supera, cuando *La casa encendida* es un continuo tratar de recuperar a las personas amadas por medio de la memoria, de la palabra, del milagro poético. Por si esto fuera poco, al principio del poema nos encontramos con el verbo «igualar», que inevitablemente nos remite a uno de los *leitmotivs* más cruciales de *La casa encendida*: «porque todo es igual y tú lo sabes». Los paralelismos temáticos y formales entre este poema y *La casa encendida* son muy evidentes. Y no sólo en el plano estructural, sino también visual: Rosales en esta composición juega con imágenes visuales muy vivas, muy tangibles, casi cinematográficas, como también ocurre en *La casa encendida.* Y, como en esta, se superponen varios planos estructurales. No resulta arriesgado afirmar que en la primera versión de este poema, «Inútilmente», podamos hallar, en germen, un posible origen estructural y temático de *La casa encendida.*

Luis Rosales, aprendiz de discípulo

Uno de los poemas de *Rimas* que más habría que reivindicar por su interés e importancia capital es el que cierra el poemario,

«Aprendiendo a ser mano», composición que por razones de peso sufrirá importantes –e interesantes– variaciones respecto de su primera versión –transcribo las de 1951 y 1971 porque es en la edición de 1971 cuando Rosales decide modificarla de cabo a rabo–:

42 APRENDIENDO A SER MANO(1951)

A Dámaso Alonso, maestro.

I

¿ACASO ERES EL MISMO DE AYER?;
¿acaso eres el mismo
que tal vez tuvo que aprender a nacer
como aprende a latir la sangre con el miedo?;
¿acaso eres el mismo que crece hacia la nada,
devastadoramente,
como avanza la llama en el rastrojo?;
¿acaso eres el mismo que vivía
cayéndose en su cuerpo, desgajándose,
como el agua del mar se rompe entre las rocas,
se queda entre un vivir de piedra y cielo
dividida, indefensa, adolescente?;
¿acaso eres el mismo
a quien llamaban Luis los labios de su madre?;
¿acaso no llorabas, no sabías
que cabe todo el mundo en una lágrima
que está cayendo dentro,
que está cayendo siempre en nuestra vida
como el pisapapeles de cristal, invertido,
nieva hasta el fin, doliendo
sobre la casa alegre de ventanas?;
¿acaso eres el mismo que serás?;
¿acaso te despliegas desde el centro del día,
desde la pulsación de la esperanza
donde te vive Dios y te *sucede*?;
¿acaso eres el mismo?; no preguntes:
atiende a lo que vive,
a lo que crece en ti desde sí mismo
como logró crecer,
como ha crecido hasta encontrar su propia vista ese ciego nativo,
este ciego, que ha conquistado al mundo, y le conduce,
esta mano del hombre que ha llegado a ser
mano a través de los siglos de los siglos,
que se ha ido haciendo lo que es,
instrumental, vivísima, inocente,
para encontrar su gloria y nuestra gloria en el suelo de Dios que nunca pasa.

60 APRENDIZAJE(1971)

A Dámaso Alonso, a quien debo tan continuado magisterio en la amistad y en el trabajo.

Aprendiendo a ser mano

CALLAS Y SE VA HACIENDO
la palabra contigo; estás callado
y sientes su despliegue en tus raíces;
sólo sabe nacer y ahora te empuja,
la sientes de improviso en todo el cuerpo,
comienza a pronunciarte,
comienza a pronunciarte de muy diversos modos:
la llaga es la palabra de las manos.
No nos basta la vida, ya lo sabes,
todo cuanto has vivido lo tendrás que aprender
de nuevo y recrearlo,
como ha vivido recreándose,
como ha crecido hasta encontrar la vista ese ciego nativo,
ese ciego nativo que ha conquistado el mundo y lo conduce,
esta mano del hombre que ha llegado a ser mano a través de los siglos de los siglos
que se ha ido haciendo lo que es,
instrumental, vivísima, inocente,
para encontrar su gloria y nuestra gloria en el suelo de Dios que nunca pasa.

Aprendiendo a ser hombre

PINTANDO: HACIENDO EL MUNDO
de nuevo, para amarlo
con un amor más nuestro;
haciendo versos
que cicatrizarán;
haciendo algo
parecido al amor,
tan parecido
que aún puede atirantarnos
un poco el corazón;
haciendo pueblos
con paja en el establo,
aperos de labranza en las paredes
y agua lagrimeante en los tejados;

II

Pintando; haciendo el mundo
Contigo, para amarlo
de nuevo; haciendo pueblos
que junten el espacio
mortal; haciendo tierra
para dejar simiente; descansando,
para gloria de Dios; siendo y cayendo
para invocar Tu nombre y levantarnos
desde la nieve hasta Tu labio mismo,
que nos vuelve a decir; siendo y andando
en el mar, en el tiempo y en la muerte
somos Tuyos, Señor; Te acrecentamos;
Te encarnamos de nuevo; somos Tuyos,
Señor: somos Tus manos.

cosiendo al sol las redes en la playa,
y andando, amando, hablando
con palabras de nieve sucesiva
que al decirlas se rompen sobre el labio;
enterrando a los vivos y a los muertos
juntos o separados
si no hay mano de obra;
haciendo tierra
para dejar simiente;
descansando,
en las horas del ocio y en las horas
de este humano consuelo del trabajo
que es nuestra redención;
siendo y cayendo
en el mar, en la fábrica, en el campo,
amándote, olvidándote y negándote,
somos tuyos, Señor; te acrecentamos;
te encarnamos de nuevo, somos tuyos,
Señor;
somos tus manos.

«Aprendiendo a ser mano» es uno de los poemas más cruciales de *Rimas*. Se trata de un díptico. A partir de 1971 el poema entero pasaría a titularse «Aprendizaje»: la primera sección llevaría el título del díptico en 1951, «Aprendiendo a ser mano»; la segunda pasaría a titularse «Aprendiendo a ser hombre».

La primera parte de «Aprendiendo a ser mano» (1951) está estructurada a partir de una serie de continuas anáforas e interrogaciones retóricas, que jalonan constantemente el texto: «¿acaso eres el mismo de ayer?.../ ¿acaso eres el mismo.../ ¿acaso eres el mismo que crece hacia la nada.../ ¿acaso eres el mismo que vivía.../ ¿acaso eres el mismo.../ ¿acaso no llorabas, no sabías.../ ¿acaso eres el mismo que serás?.../ ¿acaso eres el mismo?; no preguntes:». El punto de inflexión de esta primera sección que divide el texto en dos apartados lo sugiere el poeta a partir del matiz que imprime en una de las anteriormente citadas interrogaciones retóricas: «¿acaso eres el mismo *que serás*?» Con esta sutil puntualización dará comienzo la segunda parte de esta primera sección y el desarrollo del discurso que más interesa de la misma.

El primer apartado de esta sección inicial comprende sus veintiún primeros versos. En ellos Rosales enlaza con la temática de aquellas composiciones de *Rimas* donde se reflexionaba acerca del desamparo existencial del yo, su desesperanza, en las que somos

testigos de la agonía del yo poético aprisionado en la inercia de una existencia anodina, sin perspectivas, exactamente igual a la situación anímica que embarga al protagonista de *La casa encendida* al comienzo del poemario. Si en esta obra el *leitmotiv* que plasma con absoluta maestría la frustrante desesperanza del yo poético es «porque todo es igual y tú lo sabes», en este caso la pregunta que el poeta se formula a sí mismo es «¿acaso eres el mismo...?». El paralelismo entre ambas expresiones resulta nítido[24].

Por otro lado, uno de los poemas más distintivos, tanto de *Rimas* como del grupo de composiciones que muestran esa desesperanza y desamparo del *yo* aferrado a una existencia monótona sin poder desligarse de ella, es «Autobiografía», precisamente el que abre *Rimas*. No es para nada arbitrario que Rosales siempre haya querido iniciar *Rimas* con «Autobiografía» y cerrarlo con este poema. Porque «Aprendiendo a ser mano» enlaza claramente con la temática de esos poemas de los cuales «Autobiografía» es uno de los más representativos. Efectivamente, en «Aprendiendo a ser mano» el yo poético, desdoblado en un tú, se pregunta a sí mismo –a su propia conciencia–, si esos miedos («como aprende a latir la sangre con el miedo»), si esa desesperanza («que crece hacia la nada/ devastadoramente,/ como avanza la llama hacia el rastrojo»), si esos infiernos en los que se sumió («cayéndose en su cuerpo, desgajándose»), si esa existencia angustiosa que tan pormenorizadamente describió en aquellos poemas una y otra vez, y que una y otra vez le impedían escapar de esa rueda de conformidades –de ahí la insistente repetición del «¿acaso eres el mismo...?»–, realmente no le han transformado.

Asimismo, Rosales alude a diversas composiciones anteriores de *Rimas*. En el verso cuarto «como aprende a latir la sangre con el miedo» hace referencia a «El secreto»; en el verso nueve, «cayéndose en su cuerpo, desgajándose», a «El naufragio interior» y «Agua desatándose»; en los trigésimo y decimocuarto, «acaso eres el mismo/ a quien llamaban Luis los labios de su madre» alude a «Y escribir tu silencio sobre el agua», «La nieve transeúnte» y, por supuesto, a fragmentos de *La casa encendida* y *El contenido del corazón*. En los versos decimoquinto al vigesimoprimero a «La

[24] Incluso, en *La casa encendida*, al contemplar la figura del sereno, el yo poético relaciona ambas expresiones: «Sí, es verdad, y ahora comprendo por qué me ha recordado a la palabra *igual,*/ era *lo mismo* que ella», en Rosales, Luis, *La casa encendida*, Ediciones Cultura Hispánica, *op. cit.*, p. 30. El subrayado es mío.

casa está más junta que una lágrima», y también, cómo no, a *La casa encendida*. Hay, por tanto, una intención clara en Rosales de sintetizar los temas principales de *Rimas* en esta parte inicial de la primera sección del díptico, y hacerlo, también, cuestionándose si el perfil de la realidad poetizada en *Rimas* y mostrado hasta el momento, el más terrible, el más desesperanzado, el más dolorido, es el único real.

El segundo apartado da comienzo en el verso vigesimosegundo, se inicia de nuevo con la misma interrogación retórica marcada por la anáfora, y cabe fijarse en el matiz: si la primera parte daba comienzo con una alusión al presente continuo y al pasado, «¿Acaso eres *el mismo* de *ayer*?», el segundo lo hace con un cambio sustancial, que abre un horizonte de esperanza: ¿acaso eres el mismo que *serás*? Frente al ayer, el futuro, que parece invalidar esa continuidad impertérrita que representa la insistente reiteración de «el mismo» que tan constantemente aparecía en la primera parte, hasta cinco veces. Por el contrario, en este segundo apartado esa pregunta sólo vuelve a apuntarse una vez más, para que el poeta por vez primera responda a una interrogación que hasta el momento no precisaba respuesta: «¿acaso eres el mismo?; no preguntes:/ atiende a lo que vive».

El tono en este segundo apartado es completamente distinto al anterior. Prevalece la serenidad, la plenitud anímica y emotiva. El yo poético apuesta por la recuperación de la esperanza y del mañana, un tiempo que había perdido el sujeto lírico del comienzo, atrapado en el ayer y en un presente continuo infernal, sin escapatoria posible. La salvación está en la divinidad, «donde te vive Dios y te *sucede*» (no en vano subraya Rosales esta *sucesión*[25] que implica la continuación del tiempo, su desarrollo, no su estancamiento, como se mostraba en el inicio), pero también en la voluntad de vivir del ser humano, su máxima riqueza: «atiende a lo que vive,/ a lo que

[25] «...la vida es ante todo continuidad y sucesión. Como en la historia, nada acontece: todo sucede y *se sucede* en ella. Y esta continuidad es la que nos permite vivir una auténtica vida personal, proyectando sobre todos y cada uno de nuestros actos la sucesión de nuestra vida entera. Pues nadie puede vivir auténticamente si no es viviendo cada instante desde aquella unidad que totaliza su vivir.», en Rosales, Luis, «Muerte y resurrección de Antonio Machado», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 11-12, septiembre-diciembre de 1949, p. 476 (el subrayado es del autor).

crece en ti desde sí mismo». Y sin embargo, Rosales no se limita a confiar en Dios y en el individuo; va más allá, ambiciona más. Espera que el hombre no se limite a su labor particular, que aúne sus esfuerzos a los de tantos hombres como le han precedido y que le sucederán: «esta mano del hombre que ha llegado a ser mano a través de los siglos de los siglos (...) para encontrar su gloria y nuestra gloria en el suelo de Dios que nunca pasa».

Pero el poema no termina aquí, únicamente finaliza la primera sección del díptico, y da comienzo la segunda, que enlaza temáticamente con este final. Así, encontramos al yo poético estrechamente vinculado con el universo en torno en función de su relación con Dios, a partir de su relación con Dios. Y se trata de una correspondencia activa. El poeta –lo pudimos apreciar al final de la primera sección del díptico– se siente en la obligación de actuar, y así lo constata, a partir de la repetición constante del gerundio «haciendo», y de la metonimia: «somos Tuyos,/ Señor: somos Tus manos»: «haciendo el mundo/ Contigo, para amarlo/ de nuevo; haciendo pueblos/ que junten el espacio/ mortal; haciendo tierra/ para dejar simiente (...) en el tiempo y en la muerte/ somos Tuyos, Señor (...) somos Tus manos».

Si la primera sección del díptico se vinculaba con aquella serie de poemas de *Rimas* donde se plasmaba la desesperanza del yo atrapado en la costumbre, en un ayer yermo y un presente continuo sin solución de continuidad, esta segunda sección del díptico enlaza claramente con una serie de poemas de *Rimas* en los que el yo poético reflexiona sobre el origen, se vincula al resto de la humanidad y al universo en torno, traza nuevos caminos de trascendencia y muestra la existencia con tintes sagrados, como si tratase de recrear la realidad genesíacamente, de proyectar un nuevo futuro. Al fin y al cabo, en *Rimas* «Creciendo hacia la tierra» es justo el poema anterior a «Aprendiendo a ser hombre», del que Vivanco afirmó que «*La casa encendida* ha seguido en este poema, y ahora es un bosque en el que los vivos y los muertos se juntan conviviéndose en el futuro»[26]. Porque *La casa encendida* también está aquí, está en «Aprendiendo a ser mano», y de una manera evidente: precisamente porque Rosales ha sintetizado en él *casi* todos

[26] Vivanco, Luis Felipe, *Introducción a la poesía española contemporánea*, vol. II, *op. cit.*, p. 149. No obstante se equivocaba, porque este poema es anterior a *La casa encendida*, se publicó en septiembre-diciembre de 1948.

los temas importantes que han ido apareciendo a lo largo de *Rimas* –sólo falta el del nombre como creador de la realidad–, y lo ha hecho de forma ordenada y metódicamente, dándoles, además, la misma disposición que les hubiese otorgado en el caso de que este poemario hubiese sido publicado siguiendo el orden previsto a finales de 1948, unos meses antes de haber sido asaltado por el rapto de inspiración que dio origen a *La casa encendida*. Por esta razón, como ocurre con tantos poemas de *Rimas* que testimonian la íntima trabazón existente entre este poemario y *La casa encendida*, Rosales decide modificar ampliamente «Aprendiendo a ser mano» en ediciones posteriores. Y lo hará precisamente inclinándose hacia ese único tema fundamental ausente en la primera versión, de tal modo que, en las sucesivas reediciones de este poema su primera parte versará casi totalmente sobre el poder generador de la palabra como material elemental, instrumento medular de la labor poética.

La palabra es aquello que se halla en el origen de la raíz del ser ontológico del yo poético, se crea al tiempo que él mismo, forma parte de su propia naturaleza. La labor del poeta, más que ninguna otra cosa, consiste en recrear la vida a partir de las palabras. Y el poema, en una reflexión de nítido aroma heideggeriano[27], es el lugar de la aparición del lenguaje, de la manifestación de la palabra que al nombrar origina, crea la realidad. Incluso es necesario comenzar esta tarea partiendo del silencio fundante, que para Rosales puede llegar a ser tanto o más expresivo que el verbo, y que también describe como si se tratase de una creación genesíaca:

> CALLAS Y SE VA HACIENDO
> la palabra contigo; estás callado
> y sientes su despliegue en tus raíces;
> sólo sabe nacer y ahora te empuja,
> la sientes de improviso en todo el cuerpo,

[27] Basta un somero vistazo a los fondos de la biblioteca personal de Rosales para advertir el gran interés que desde temprana fecha (seguramente desde finales de los años treinta, a tenor de la datación de algunos documentos en ella conservados) mostró el poeta por el pensamiento de Heidegger, visible no sólo a través de las diversas obras de este, sino también de la variada bibliografía sobre el filósofo alemán que, ya en forma de volumen como de artículo, poseía Rosales.

comienza a pronunciarte,
comienza a pronunciarte de muy diversos modos:
la llaga es la palabra de las manos.

En la segunda parte de «Aprendizaje», «Aprendiendo a ser hombre», pese a que sigue siendo un poema dirigido a Dios, este ha cedido el absoluto protagonismo que Rosales le había conferido en su versión original, en 1951. En la primera parte del poema retoma de nuevo el tema de la labor poética: «PINTANDO: HACIENDO EL MUNDO/ de nuevo, para amarlo/ con un amor más nuestro; / haciendo versos/ que cicatrizarán;/ haciendo algo/ parecido al amor,/ tan parecido/ que aún puede atirantarnos/ un poco el corazón», para proseguir elaborando un relación de las labores sencillas en las que suele ocuparse el ser humano: «haciendo pueblos/ con paja en el establo,/ aperos de labranza en las paredes (...) siendo y cayendo/ en el mar, en la fábrica, en el campo». Frente a la tendencia hacia la abstracción que predominaba en la primera versión de este poema, en 1971 Rosales opta por alargar el poema añadiendo una lista de tareas humildes, cotidianas, a fin de lograr un texto que ha abandonado conscientemente su abstracción, ha rebajado la solemnidad, y ganado por tanto en concreción, en sencillez.

«Aprendizaje», no obstante, no ha perdido el carácter genesíaco esperable en todo texto que ambiciona reconstruir un mundo. Ha dado comienzo con el silencio para proseguir con la labor generadora del verbo, de la palabra poética, y la recreación de los nombres merced a la experiencia vital. Una vez el poema se ha preñado de vida, el yo poético –y con él, el resto de los hombres–, se han dispuesto a reconstruir el mundo, pero esta vez en voz baja, sin gestos altisonantes, sin las mayúsculas que jalonaban la primera versión, invocando constantemente a Dios. En esta segunda variante del poema el sujeto lírico sólo al final del mismo, enfrascado en su labor reconstructiva espiritual, como si se tratase de un compañero más, se dirige, finalmente, a Dios. Se trata de una excelente alternativa a la primera versión de «Aprendiendo a ser mano», una alternativa desde el punto de vista existencial diametralmente distinta, y desde el punto de vista poético, muy válida. Y, lo más importante: no causa problemas, no presenta paralelismos incómodos con *La casa encendida*, como sí los presentaba

su primera versión, que es, al fin y al cabo, el objetivo principal de Rosales cuando decide modificar este poema.

Estos cuatro poemas son especialmente significativos en la obra de Rosales. No sólo por su importancia individual, sino porque cada uno de ellos dialoga de un modo especial, único, con la obra a la que pertenece, y, también, con el resto de la obra del autor, y con su autor. Cada uno de ellos ofrece una cara distinta del complejo y vasto prisma poético del poeta granadino. Clásico es aquel texto que nunca termina de decir cuanto tiene que decir. Ni Rosales, ni su obra, dejarán, nunca, de dialogar con sus cada vez más numerosos lectores ©

Luis Rosales: Morosidad y paciencia

José Carlos Rosales

Si el 24 de octubre de 1992 una embolia cerebral no hubiera acabado con la vida del poeta Luis Rosales, el pasado 31 de mayo el autor de *El contenido del corazón* habría cumplido cien años. Con motivo de su muerte, José Hierro aludió a la discreta cortesía con que fue recibido en su momento el libro de *La casa encendida*; esa reserva no tenía, según Hierro, «comprensión ni disculpa, excepto si se tienen en cuenta datos extrapoéticos y falsos que por entonces venían adheridos a su nombre»[1]. Así fue y así sigue ocurriendo (un poco más, un poco menos) dieciocho años después de su muerte, pues con Luis Rosales –en palabras de Vicente Gallego– todavía «sigue funcionando de alguna manera y a ciertos niveles esa acusación, tan gratuita y absurda, de reaccionarismo político que lo persiguió de por vida; y algo mucho más paradójico: a Rosales le ha perjudicado su propia grandeza [...], su sentido de la libertad a la hora de realizar su obra y esa inaudita capacidad para mostrarnos al poeta clásico junto al poeta casi de vanguardia que a muchos acaba confundiéndolos»[2].

Los centenarios son una circunstancia idónea para revisar las rutinas habituales con las que ciertas zonas de la crítica literaria suelen conformarse a la hora de forjar sus repertorios y prelaciones, sus epítomes apresurados, sus juicios y categorías. Y el centenario de Luis Rosales podría ser una buena razón para revisar los prejuicios que han rodeado la recepción de su obra poética; razón

---

[1] Hierro, José, «Última carta», en «Desaparece el poeta del desengaño», suplemento extraordinario de *ABC* (pág. 63, 25 de octubre de 1992) dedicado a Luis Rosales con motivo de su fallecimiento.

[2] Gallego, Vicente, «La poesía completa de Luis Rosales», *Cuadernos Hispanoamericanos*, diciembre de 1997, pág. 116.

que, unida a su indudable calidad literaria, nos harán volver la mirada a un poeta de la generación del 36, generación o grupo que, bajo el envidiable magisterio de la generación del 27, procuró engarzar los frutos deslumbrantes del formalismo vanguardista de los años 20 con las inquietudes existenciales de la generación del 98. Generación puente, o generación síntesis, que, sin desgajarse de los poetas mayores de su tiempo, como Pedro Salinas o Federico García Lorca, abrió caminos de reflexión estética para que el poema fuera algo más que un artefacto bien construido, para que el poema ya no fuera tan sólo un alarde de ingenio. Esa búsqueda de una mayor responsabilidad moral no era una moda pasajera: era la exigencia inevitable de una época convulsa y en ese afán confluyeron tanto los poetas del 27 como aquellos más jóvenes que, a comienzos de los años 30, llegaban a Madrid con el deseo de emular a sus mayores sin copiarlos, de aprender de sus logros para moverse en horizontes propios o distintos.

Los miembros de la generación del 36 encontraron en Pablo Neruda y en César Vallejo los estímulos necesarios, las pautas que les marcaron una dirección, un sentido. Pero los del 27 no se quedaron atrás. Ahí está Lorca y su *Poeta en Nueva York*. En cierta medida, lo que llamamos generación del 36 también podría entenderse como un nuevo clima estético, una atmósfera estimulante, que en los primeros años 30 agrupó a casi todos los poetas, al menos a los más inquietos; la generación del 36, desde este punto de vista, sería como una especie de segunda promoción del 27, aquella que, aprendiendo (y, a veces, disintiendo) de sus maestros, fue capaz de aliarse con ellos para iniciar un rumbo que los llevaría a evitar con mayor ahínco lo trivial y lo efímero, a procurar que en la poesía hubiera un sitio para el dolor y el sufrimiento, que la poesía, como propuso Neruda en *Caballo verde para la poesía* viniera «penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley». A todo ese proceso lo conocemos como «rehumanización de la lírica». Y dentro de él, Luis Rosales ocupa un papel destacado. Entre otras razones porque su propuesta estética de la *Poesía Total* consiste precisamente en eso, en abrir el poema, en permitir que penetren en sus versos los ruidos de la calle, en dejar que todos los registros discursivos (desde el diálogo

a la digresión filosófica), todos los géneros literarios (de la narrativa al ensayo) y todos las variables léxicas (desde el leguaje forense al neologismo inesperado) entren en el discurso poético, no como excepción o detalle, sino como la médula natural que todo lo articula. Suele señalarse *La casa encendida*, publicada en 1949, como el mejor ejemplo de esta posición estética. Pero *La casa encendida* sólo fue un primer paso. Pues la *Poesía Total* de Luis Rosales alcanza sus cotas más altas a partir de 1979 con *Diario de una resurrección* y, sobre todo, con la tetralogía inacabada de *La carta entera*, publicada entre 1980 y 1984. Entre uno y otro, entre *La casa encendida* y *Diario de una resurrección*, entre la primera etapa y la segunda hay un arco de treinta años. ¿Por qué tanto tiempo?

En 1951, en las palabras con las que se abría el poemario de *Rimas*, Dámaso Alonso describía a Luis Rosales como alguien «hecho de una prolongada [y] densa sucesión de retrasos, discusiones, ternura, teorías, ilusiones, ensayos, delicadeza, ceceos, un corazón como una casa, poemas, amigos, inteligencia inventora, tabaco negro y coñac». En toda esa larga y certera retahíla de trazos había uno que, con el paso del tiempo, acabó convirtiéndose en rasgo primordial de un modo de ser o de vivir. Quizá Dámaso Alonso se estuviera refiriendo a los acostumbrados retrasos de Luis Rosales a la hora de acudir a sus citas, a sus despedidas prolongadas e interminables o a su demora exasperante en dar por acabado un artículo o un ensayo, una tesis doctoral o un libro de poemas. Pero lo que Dámaso Alonso no podía saber en 1951 es que esa «prolongada y densa sucesión de retrasos» era uno de los mecanismos con los que Luis Rosales empezaba a construir su aventura poética. Entre la publicación de *Abril*, en 1935, y la de *Segundo Abril* (1972) pasan más de 35 años. Entre el inicio de *El contenido del corazón*, en 1941, y su publicación definitiva en libro, en 1969, pasan casi 30. Y entre *La casa encendida* de 1949 y su versión definitiva de 1967, más tarde también corregida en la edición de su *Poesía reunida* de 1981, hay un dilatado arco temporal. Da la impresión de que, en contra de lo que suele ser costumbre entre los escritores, Luis Rosales nunca tuvo prisa en publicar. «Cualquier publicación, se haga cuando se haga, es prematura», afirmaba con frecuencia. Así que, si tenemos en cuenta

su inclinación a los retrasos, no sería de extrañar que esperara treinta años para desarrollar en toda su complejidad los presupuestos poéticos de la *Poesía Total.* Aunque también tendríamos que pensar que, al ser la memoria uno de los ejes del mundo poético rosaliano, la lentitud sería su mejor garante. La memoria rápida, o la memoria reciente, suele ser una memoria efímera, banal. Sólo el tiempo sitúa cada cosa en su sitio, sólo el paso del tiempo consigue darle a cada recuerdo el valor merecido. Pero también habría que tener en cuenta en qué momento histórico se produce esa morosidad de Luis Rosales. Dice Félix Grande que «al acabar la guerra, cuando España es una horrible fábrica de solitarios y egoístas, Luis Rosales inicia su aventura poética: recordar; abolir la soledad». Y para recordar hace falta tiempo. Por eso Luis Rosales nunca tuvo demasiada prisa. Supo esperar. Y no es por casualidad que sea en 1979 cuando publique *Diario de una resurrección*: tal vez su proyecto estético encontró, en la normalización civil y cultural –y también poética– iniciada en la España de finales de los años 70, el marco más idóneo para su desarrollo y consolidación. Como consecuencia, Luis Rosales podría ser considerado como un poeta de los años 80, no en vano publicó en esa década casi la mitad de su producción poética. Quizás por eso la estima y atención que le profesan los poetas españoles contemporáneos, los jóvenes y no del todo jóvenes, sean crecientes. Luis Rosales es un poeta próximo, un poeta adecuado para tiempos de penuria; pues alguien que decía «He caído tantas veces que el aire es mi maestro» no puede estar muy alejado de nosotros, los que vivimos o escribimos a comienzos de un siglo áspero o desamparado.

Cuando en junio de 1979 se presentaba *Diario de una resurrección* en la librería Antonio Machado de Madrid, su autor, entre otras muchas confidencias, en un arranque de humildad y, tal vez, de ironía, deslizó la siguiente: «He dejado manuscritos dormitados durante muchos años. No he terminado nunca nada de lo que he empezado. Proyecto con demasiada ambición, quiero redactarlo con justeza y no me llega ni el tiempo ni la ilusión. Me moriré cualquier día siendo un escritor en ciernes». Éste era Luis Rosales: naufragio y certidumbre, desengaño y esperanza, y memoria, sobre todo memoria: «sólo puede acabarse lo que al vivir se olvida», escribió en *Diario de una resurrección.* Consciente

de la complejidad y del largo aliento de su aventura poética, Luis Rosales se había armado de paciencia: la paciencia y la memoria caminan con frecuencia de la mano. Pero la paciencia también era imprescindible en un tiempo tan anticuado y triste comos las largas décadas de la posguerra española, tiempo quizás simbolizado en esa «calle inútil que tal vez tiene aún alumbrado de gas» del poema «Sobre el oficio de escribir». La poesía de Luis Rosales era de otro tiempo, de un tiempo por venir, más abierto y más libre; su flujo poético se desborda por los márgenes de cada uno de sus libros y nos trae la razón de una vida cargada de paciencia, la razón de la escritura, una escritura en busca de un futuro que no fuera escurridizo o desdeñoso: «no se puede escribir con la mano cortada, / con la mano de ayer, / no se puede escribir igual que un muerto que volviera a sangrar durante varias horas. / Tengo que escribir de otro modo, / con la distancia justa, / buscando una expresión cada vez más veraz, / aprendiendo a escribir con el muñón, / despacio, muy despacio, / despacísimo, / sin saber por qué escribes para legar a quien las quiera, / no sé dónde, / estas palabras ateridas, / estas palabras dichas en una calle inútil que tal vez tiene aún alumbrado de gas. / Si nadie las escucha, / paciencia y barajar, éste es tu oficio» (de *Diario de una resurrección*) ©




Punto de
vista

Vanguardia, mercancía y dandismo en Carlos Oquendo de Amat

Eduardo Chirinos

¡Oquendo, Oquendo, Oquendo, tan pálido tan triste
tan débil que hasta el peso de una flor te rendía!

ENRIQUE PEÑA BARRENECHEA

Para Jorge Eslava en Lima
y Cynthia Vich en Nueva York.

Para Alberto Martín,
quien me llevó a Navacerrada.

Releyendo mi viejo ejemplar de los *Pequeños poemas en prosa* (una amarillenta edición argentina traducida por Anselmo Jover) vuelvo a los placeres de la paradoja. Aunque muchas veces lo parezcan, las que ofrece Baudelaire en este libro casi nunca son superficiales sino más bien iluminadoras, diría incluso hasta ejemplares. En el poema «La soledad», por ejemplo, propone una calculada diatriba contra un periodista filántropo que se apoya en los Padres de la Iglesia para asegurar que «la soledad es mala para el hombre». Luego de reconocer que «el Demonio frecuenta gustoso los lugares áridos, y que el Espíritu de asesinato y lubricidad se enardece maravillosamente en las soledades», Baudelaire saca las garras y acusa al periodista de ser un envidioso que desea compartir sus goces cuando él lo desprecia (1941, 69). Como si lo necesitara, Baudelaire se apoya en Pascal y La Bruyère para clavar el dardo en aquellos que no saben quedarse en su habitación «y corren a olvidarse entre la multitud, temerosos, sin duda, de no poder soportarse a sí mismos» (1941, 70). Esto no tendría nada de

particular si treinta páginas antes Baudelaire no hubiera ofrecido una inteligente y abrumadora defensa de la muchedumbre: «No a todos les es dado tomar un baño de multitud. Gozar de la muchedumbre es un arte. Y ésta sólo puede ofrecer, a expensas del género humano, una orgía de vitalidad, a quien un hada ha insuflado en la cuna la afición al disfraz y a la careta, el odio al domicilio y la pasión del viaje» (1941, 33). El lector está en su derecho a preguntarse si se trata de los mismos solitarios cuyo goce consiste «en saber quedarse en su habitación», y de la misma muchedumbre «a las que corren aquellos que no pueden soportarse a sí mismos». La respuesta la ofrece el mismo Baudelaire, en quien adivinamos –además de un reclamo al derecho de contradecirse–, la intención de ofrecer veladamente una poética: «Multitud, soledad: términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. El que no sabe poblar su soledad, tampoco sabrá estar solo entre una multitud atareada» (1941, 33).

¿Qué me condujo a releer y comprobar esta paradoja? como suele ocurrir en estos casos, otra relectura: la de los *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, y la de sus biógrafos Carlos Meneses (*Tránsito de Oquendo de Amat,* 1973) y José Luis Ayala (*Cien metros de biografía,* 1998). Los veinticinco años que median entre ambas biografías se diluyen si reparamos en los lugares donde fueron concebidas: España y Puno. La coincidencia entre lugar de muerte y lugar de nacimiento no es azarosa, pues compromete el entorno vital de los autores y une simbólicamente los cabos existenciales de Oquendo.[1] Si bien ambas contribuyen a resolver interrogantes que siempre han obsesionado a los lectores, su mayor mérito reside en alimentar el poder de seducción que ejercen el personaje y su obra: a cien años de su nacimiento (y casi setenta de su muerte), el muchacho que frecuentaba las tertulias de Mariátegui y leía con devoción a Marx y a los surrealistas, el misterioso provinciano que se alimentaba con pan de punta y se

[1] Si la indagación de un destino más allá del destino movió a Meneses (escritor peruano afincado en España) a buscar el lugar exacto de su cadáver y a preocuparse por la instalación definitiva de su tumba en el cementerio de Navacerrada; la indagación de un origen más allá del origen movió a Ayala (escritor afincado en Puno y paisano de Oquendo) a ofrecer el más generoso y amplio repertorio de documentos, testimonios y anécdotas relacionadas con el poeta.

vestía como un dandi nos sigue ofreciendo paradojas tan iluminadoras y ejemplares como las de Baudelaire.

Esta relectura contó con dos claves igualmente heterogéneas en las que quisiera detenerme para la interpretación del personaje Oquendo y vincularlo con la mercancía y el dandismo. La primera es un hallazgo de Walter Benjamin, quien supo ver las correspondencias entre el pensamiento de Marx y las intuiciones de Baudelaire. En las páginas dedicadas al *flâneur*, Benjamin transcribe estas palabras de Marx que se adelantan de manera sorprendente a las especulaciones de un Pessoa o un Machado:

> El poeta disfruta del privilegio incomparable de poder ser a su guisa él mismo y otro. Como las almas errantes que buscan un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje de cada uno. Sólo para él está todo desocupado; y si algunos sitios parece que se le cierran, será porque a sus ojos no merece la pena visitarlos. (Citado por Benjamin, 71)

Benjamin vincula estas reflexiones con el estatuto de la mercancía, y llega a proponer la idea de que la embriaguez con la que el *flâneur* se entrega a la multitud equivale a la de la mercancía «arrebatada por la rugiente corriente de los compradores» (71). No es difícil enunciar las consecuencias que se desprenden de estas reflexiones: el poeta moderno (y no solamente su obra) puede ser susceptible de ser *también* una cosa intercambiable, es decir, una mercancía. En el comentario de Marx, esta suerte de cosificación es explicada como una «broma» según la cual si la mercancía tuviera un alma, «ésa sería la más delicada que encontrarse pueda en el reino de las almas». Benjamin se apresura a explicar esta «broma» diciendo que la presunta alma de la mercancía «debería ver en cada quien al comprador en cuya mano y a cuya casa quiere amoldarse» (71). La segunda clave se relaciona con la venganza que llevan a cabo los objetos una vez que son rebajados a rango de mercancías. No me refiero al poder mágico que gozaban en las sociedades ágrafas (Lévi-Strauss nos ha enseñado la impropiedad de llamarlas «arcaicas»), sino al oscuro y temido poder que manifiestan en las sociedades industriales. Cualquiera de nosotros podría suscribir la sorpresa de Sir Samuel Baker cuando escuchaba anunciar en un

mercado de Nyoro en Uganda (que bien podría ser un mercado de las comunidades andinas) «¡Se vende leche por sal! ¡Se cambia sal por puntas de lanza! ¡Café barato por perlas rojas!».[2] La ausencia de lo que Marx llamaba «equivalente general» nos hace pensar en lo que ocurriría si los propietarios de sal desearan perlas rojas y no leche: acostumbrados a ver en el dinero el supremo «equivalente general», nos cuesta trabajo moldear nuestra percepción a otros tipos de intercambio donde el valor de la leche se encuentra regulado por el valor de la sal. Una sorpresa semejante ocurre cuando el objeto decide vengarse de su reducción a mercancía demostrándonos que tiene un «alma». No se trata, naturalmente, de una vuelta a una concepción animista de los objetos, sino de observar en ellos conductas que continuamente nos interpelan. Benjamin observó ese fenómeno en las caricaturas de Jean Ignace Isidore Gérard (más conocido como Grandville) y señala que su tema secreto no es otro que «la entronización de la mercancía y el fulgor de disipación que lo rodea» (Benjamin, 180). De modo más específico, Giorgio Agamben compara las visiones fantasmáticas de Grandville con la «animación de lo inorgánico» experimentada por El Bosco en los mercados de Flandes en el alba del capitalismo, y explica el desasosiego que esos dibujos le producían a Baudelaire como una revelación de «los temores inconfesados de los lectores» (Agamben, 94).

¿Por qué podrían producir temor esos botines que obstinadamente deciden quedarse en los pies, esos caños que gotean y no logran cerrarse, esos paraguas que de pronto se vuelven del revés? Agamben ve en dicho procedimiento la «cifra de una nueva relación entre los hombres y las cosas» (93). «En la pluma de Grandville –explica Agamben– los objetos pierden su inocencia y se rebelan contra el hombre con una especie de deliberada perfidia. Tratan de sustraerse a su uso, se animan de sentimientos e intenciones humanas, se vuelven perezosos y descontentos y el ojo no se asombra de sorprenderlos en actitudes silenciosas» (94). Un lector atento habrá advertido un procedimiento semejante en las imágenes que pueblan los *5 metros de poemas*. Sólo que en este caso, la modernidad de Oquendo (y en esto se distancia de los

[2] Citado por Mandel, 66.

vanguardistas europeos y su legión de imitadores) lidió con los rezagos de una concepción naturalista de los objetos, propia de su entorno original andino, y con una simpatía manifiesta por los objetos convertidos en mercancías. Todo en los poemas de Oquendo parece estar vivo, tocado por una gracia semejante a la de los *cartoons* de los que Grandville fue precursor. Jannine Montauban ha observado que, a diferencia de los futuristas, Oquendo «no sacraliza las instituciones ni los artefactos de la modernidad; tampoco comete la ingenuidad de cantar los automóviles de carrera como si fueran el claro de luna: su sistema es el de humanizarlos o naturalizarlos humorísticamente» (75). Acto seguido ofrece algunos ejemplos:

Todas las casas son cubos de flores («Film de los paisajes»)
Las cúpulas cantaron toda la mañana («Amberes»)
Los navíos educados / regresan a sus nidos» («Amberes»)

Pero señala que lo contrario también ocurre: los fenómenos naturales aparecen como consecuencia de un proceso industrial («para ti la lluvia es un íntimo aparato para medir el cambio»), como excreciones de los artefactos modernos («Las nubes son el escape de gas de automóviles invisibles») o como equivalentes de las funciones propias de control urbano («son ramos de flores todos los policías»). En la misma línea, Raúl Bueno observa que en los poemas de Oquendo la realidad natural y cultural «se proyectan e invaden mutua y fraternalmente» (Bueno, 127). Cabría preguntarse si esa mutua proyección no responde, también, a un deseo de reificar los efectos negativos de una cultura que tiende a convertir el más mínimo elemento natural en mercancía. La puesta al día de la contemplación amorosa que lleva a cabo «poema» parece renunciar a todo romanticismo para favorecer su irónica inclusión en la cultura de la mercancía:

Para ti
tengo impresa una sonrisa en papel japón

Mírame
que haces crecer la yerba de los prados

Mujer
mapa de música   claro de río   fiesta de fruta

En tu ventana

cuelgan enredaderas de los volantes de los automóviles
y los expendedores disminuyen el precio de sus mercancías

d é j a m e q u e b e s e t u v o z

Tu voz
QUE CANTA EN TODAS LAS RAMAS DE LA MAÑANA

Bien leído, «poema» propone nada menos que la dignidad literaria que obtiene un artefacto moderno al dejarse vencer por el poder de la naturaleza, y la cualidad hiperbólica de una contemplación capaz de influir sobre decisiones tan impersonales y deshumanizadas como las que rigen los precios del mercado. Pero –y aquí salta la pregunta–, el hablante y su discurso (titulado, precisamente «poema») ¿no se proponen también como mercancías dispuestas a abaratarse para ser adquiridas por su objeto de contemplación y convertirlo de este modo en sujeto? En un acto supremo de enajenación amorosa el mismo hablante que ofrecía una sonrisa impresa en papel japón, termina introduciéndose en la corriente del mercado para ofrecerse (junto con su propio poema) como una mercancía deseosa de ser adquirida por esa mujer cuya voz «canta en todas las ramas de la mañana».

La magia de los tropos de Oquendo responde a la misma sorpresa de Marx cuando nos hizo conscientes del hecho «casi mágico» de que un par de botas podía ser intercambiado por dos varas de lienzo. En este «tropo de intercambio» –donde el valor de una mercancía se expresa en el valor de uso de la otra– se expresa la infinitud de las correspondencias que sorprendieron a Baudelaire en la Exposición Universal de París y al mismo Oquendo en los mercados de Lima.[3] La libertad de sus imágenes le debe tanto a la

[3] La sorpresa de Sir Samuel Baker en el mercado de Nyoro responde a una situación muy distinta: la de comprobar la supervivencia de un tipo de inter-

lección surrealista como a la lectura de Marx, pues todas ellas (desde las más lógicas hasta las más irracionales) reproducen el movimiento de las cosas una vez que son transformadas en mercancías y se abandonan al capricho de su valor de cambio. Este movimiento es presentado en *5 metros de poemas* como una suerte de romantización irónica que denuncia la mala conciencia del hombre moderno ante los objetos. Una imagen como «El tráfico / escribe / una carta de novia» («Nueva York»), además de aludir a la circulación de vehículos en las cosmópolis modernas, alude a la circulación de mercancías a la que se halla sujeta *incluso* una «carta de novia», la misma que será arrojada (como cualquier objeto literario) a la compleja red del mercado donde la aguardan sus compradores-lectores. De ese sustrato económico que sustentan sus imágenes surgió en Oquendo la conciencia de ser un productor cuyas condiciones de sobrevivencia no diferían mayormente de las de cualquier proletario de la incipiente industria nacional.

¿Fue Oquendo un dandi? La respuesta variará según interpretemos esta palabra que define tanto una conducta como una estética. El propio Benjamin fue muy consciente de la atracción de Baudelaire por el dandismo, al que consideraba «el último resplandor del heroísmo en la época de las decadencias». Con rebuscado anacronismo, Baudelaire se complacía en advertir modelos de dandismo en la antigüedad clásica («César, Catilina, Alcibiades, nos ofrecen tipos deslumbrantes») y se deja fascinar por la existencia de un cierto tipo de dandi encontrado por Chateubriand «en los bosques y en las riberas de los lagos del Nuevo Mundo» (1999, 377). Tal vez quería otorgarle una cualidad transhistórica y, por lo mismo, común a todas las sociedades; pero será de nuevo Benjamin quien aclare la «signatura histórica» del dandismo, precisando que se trataba de una creación inglesa:

---

cambio basado exclusivamente en el valor de uso, es decir, en la capacidad de los objetos de satisfacer una necesidad humana. Ni el mercado de Nyoro ni los mercados andinos (que Oquendo tal vez frecuentaba) fueron –para emplear una frase de Benjamín– «lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía» (179). Para una lectura de las «Correspondencias» de Baudelaire como «una transcripción de las impresiones de extrañamiento producidas por una visita a la Exposición Universal», ver: Agamben (85-92).

> En manos de las gentes de la bolsa londinense estaba la red comercial que abarcaba todo el globo terráqueo; sus mallas percibían las contracciones más variadas, frecuentes e insospechadas. El comerciante tenía que reaccionar ante ellas, pero no hacer de sus reacciones un espectáculo. Los dandis adoptaron para la puesta en escena por su parte la oposición que en él se producía (116).

Vistas estas consideraciones, podría parecer hasta escandaloso sugerir dandismo en Oquendo, cuya limpieza de espíritu lo libraba de las tentaciones a las que sucumbió, por ejemplo, Abraham Valdelomar, cuyo solitario y exigente programa fue precisamente irritar lo más posible a su público.[4] Quedan, sin embargo, algunas preguntas por resolver: ¿cómo conciliar el perfil bajo de Oquendo en el que tanto insisten Meneses y Ayala con su necesidad de «andar siempre bien trajeado»? El primero menciona a Rafael Méndez Dorich, quien alude a su «vanidosa elegancia» y se pregunta, no sin cierta malignidad, «¿Cómo podría usar ropaje elegante viviendo como vivía en la más triste pobreza?» (44). Meneses cita otro testimonio: una fotografía enviada desde el Perú por el doctor José Varallanos. La fotografía está fechada en mayo de 1927 (el mismo año de publicación de los *5 metros de poemas*), y la acompaña el siguiente comentario: «Están Carlos Oquendo de Amat –dentro del auto– y mi hermano Adalberto, el de bastón, y afianzado al estribo del automóvil. Como podrá usted apreciar se nota, muy claramente, la faz de Oquendo, quien, pese a no tener suficientes monedas, andaba siempre muy trajeado, y casi siempre con una flor en la solapa» (55). Ayala menciona también el testimonio de su primo Humberto Eduardo de Amat, quien, sin proponérselo, pone en evidencia la aparente contradicción entre los

[4] Cuando Valdelomar murió, Oquendo tenía apenas quince años y era estudiante del colegio Guadalupe. Pero algo de su espíritu sobrevivía en el Palais Concert, lugar que Oquendo frecuentaba hasta el punto de ser considerado por sus amigos un «Palé». Su primo Lizandro de Amat cuenta que allí «Carlos tenía sólo perlas de éter, no como adicto sino más bien como pose, tomaba una aguja, las pinchaba, se las llevaba a la nariz y decía, tengo la pasión más hermosa de la vida, la poesía; el vicio más barato que es una perla de éter y he optado por la filosofía más riesgosa» (citado por Ayala, 162).

principios sociales de Oquendo y su aspiraciones elegantes de joven pobre. Vale la pena citarlo *in extenso*:

> Fue José Carlos Mariátegui quien desde un principio alentó y colaboró en la edición de su libro, yo no simpatizaba ni simpatizo con los izquierdistas, pero me contó el doctor Enrique Encinas, que Carlos logró financiar en parte su libro, que al no poder retirar la edición total, los hermanos Mariátegui decidieron entregarle los libros que aún quedaban en la imprenta. Carlos recibía el apoyo económico de su tío Belisario Machicao quien generalmente lo llevaba a una sastrería para hacerle hacer sus ternos. Curiosamente a Carlos le gustaba vestir a la moda, siempre como un poeta, como un *dandy*, un Palé, un hombre distinguido, primero sus ternos eran de color negro, después pasó a color plomo, luego a azul, un tiempo tenía ternos de color blanco y para viajar a Puno le hizo hacer un hermoso pantalón plomo» (Citado por Ayala, 171).

Tanto Meneses como Ayala intentan una explicación a tono con su dignidad personal y el natural rechazo a la compasión ajena. Pero será Meneses quien roce con mayor agudeza un esquema de explicación: «Creo, sin embargo, que la elegancia en este caso no debe tomarse estrictamente como elemento de superficialidad, sino como complemento de finura de espíritu, de la distinción de sentimientos y de la enorme sensibilidad que un poeta como Oquendo ha de tener» (55-56). Como se observa, Meneses se cuida –al menos en este párrafo– de evitar la palabra dandismo. Pero esta espinosa palabra admite otras interpretaciones que la vinculan con la señalada paradoja entre «soledad» y «muchedumbre».

En el ensayo «Beau Brummell o la apropiación de la irrealidad», Agamben observa las relaciones entre el dandismo y la poesía moderna. Sostiene allí que:

> «[l]a actividad creativa y el creador mismo no pueden quedar exentos del proceso de enajenación. La emergencia en primer plano del proceso creativo en la poesía moderna y su imponerse como valor autónomo independientemente de la obra producida (Valéry: «pourquoi ne concevrait-on pas la production d une oeuvre d art comme une oeuvre d art elle-même?») es

una tentativa de cosificar lo no cosificable. Después de haber transformado la obra en mercancía, el artista se echa ahora la máscara inhumana de la mercancía y abandona la imagen tradicional del humano» (98).

Esta reflexión –válida para poetas como Wilde o el mismo Baudelaire– ¿es válida también para Carlos Oquendo de Amat? No estamos aquí ante la broma racista que distingue al griego desnudo del peruano calato, sino ante la emergencia de la mercancía como fenómeno demoledor y a la vez homologador de aquellas sociedades incluidas en la invisible y férrea telaraña del mercado. Frente a este fenómeno, los matices diferenciales de reacción conforman rasgos de estilo que, en sí mismos, configuran procedimientos *sui generis* de creación. Es en consonancia con ellos que debemos advertir las diferencias, ya no de grado sino de percepción, entre las vanguardias europeas y las hispanoamericanas: si para aquéllas se trató de una respuesta (entusiasta o desesperada) frente a las demandas de un mercado cuyo procedimiento conocían por serles familiar; para éstas se trató, más bien, de la asimilación, entre sorprendida y desconfiada, de un mercado venido de afuera. De allí que el dandismo de ciertos espíritus europeos pueda ser advertido como una «elevación suprema al rango de cosa», a una autoinmolación cercana al sacrificio. Así lo entendió Baudelaire, quien supo ver en la conducta superficial y atrabiliaria del dandi el ascetismo de quien es capaz de vincularse con los objetos (la ropa de moda, por ejemplo) no por su utilidad, sino por una suerte de *mana* o *ágalma* que los distinguía de los otros. Lúcido hasta la contradicción, Baudelaire reconoce que el dinero (que tanta falta les hizo a él, a Oquendo y al propio Brummell) es indispensable para aquellos que hacen un culto de sus pasiones, pero advierte que la pasión por el dinero es propia de los «mortales vulgares». Es precisamente a estos mortales a los que atribuye el lugar común que ve en el dandismo un gusto desmesurado por el vestido y la elegancia material sin reparar en que «[e]sas cosas no son para el perfecto dandi más que un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu» (1999, 378). El análisis de Baudelaire no se halla demasiado lejos de la interpretación de Meneses, para quien la elegancia de Oquendo fue una actitud que com-

plementaba sus sentimientos y su enorme sensibilidad. Podría haber añadido su enorme espíritu de sacrificio. En el mencionado ensayo, Agamben propone que el ascetismo «inútil» del dandi Beau Brummell al crear nuevos nudos de corbata es equiparable al *potlach* de ciertas tribus norteamericanas estudiadas por Mauss. Esta equiparación –que insiste en el carácter sacrificial de conductas económicas no explicables por la teoría marxista– salda la comprensión que le debemos a Baudelaire, cuyo legado a la poesía moderna es, en palabras de Agamben, hacernos comprender «que la única manera de superar la mercancía era llevar hasta el extremo sus contradicciones, hasta el punto en que quedaría abolida en cuanto mercancía para restituir el objeto a su verdad» (97). ¿Estas palabras no entrañan la clave irónica de Oquendo al proponer su obra –vale decir, su mercancía– como *5 metros de poemas*?

Pero Agamben se anima a dar un paso más: la condición sacrificial del arte debe ser extremada hasta llegar a la verdadera desposesión: la del sujeto artista. Lejos de ofrecer una lectura solidaria del «je est un autre» rimbaldiano, Agamben recomienda tomarlo al pie de la letra: «la redención de las cosas no es posible sino al precio de hacerse cosa. Así como la obra de arte debe destruirse y enajenarse a sí misma para convertirse en una mercancía absoluta, así el artista-dandi debe convertirse en un cadáver viviente, constantemente tendido hacia un *otro*, una criatura esencialmente no humana y antihumana» (Agamben, 97-98).[5] Los comentarios citados a este propósito de un Balzac («haciéndose *dandy*, el hombre se convierte en un mueble de *boudoir*, un maniquí extremadamente ingenioso») o de un Barbey d Arevilly sobre Brummell («se elevó al rango de cosa») pierden su veneno peyorativo para convertirse en la meta más alta del artista moderno. Es aquí donde encuentran su conjunción los comentarios de Marx y Baudelaire: el privilegio del poeta es su capacidad de ser él mismo y otro (es decir, de *enajenarse*), de mantener intacta su soledad y, al mismo tiempo, abandonarse a esa muchedumbre que alimenta su afición al disfraz y a la careta. Bien mirada, esta conjunción her-

[5] Agamben es muy cuidadoso en evitar el malentendido: «la polémica del arte moderno –explica– no se dirige contra el hombre, sino contra su contrahechura ideológica; no es antihumana, sino antihumanista» (106).

mana dos actividades sólo en apariencia opuestas: la del proletario y la del poeta. Salvo el verso «Todos los poetas han salido de la tecla U de la Underwood» –que invierte la relación de los poetas con los medios productivos presentándolos a la vez como obreros y mercancías textuales– ninguna de las dos actividades es enunciada explícitamente en los poemas de Oquendo. No se trata de un olvido ni, mucho menos, de una omisión: ambas actúan como un síntoma ideológico que nos recuerda constantemente que tanto el obrero como el poeta se ven obligados a entregar su productividad para recibir a cambio su reducción a objeto-mercancía. Esta alianza entre las víctimas más opuestas del capitalismo es subrayada por la obra de Oquendo, cuya exigüidad es un insolente rechazo al imperativo de producir por producir. Refiriéndose a la escritura del dandi, Giuseppe Scaraffia propone que en una sociedad como la capitalista «escribir y no hacer nada es la misma cosa; antes bien, el movimiento de la mano que escribe se convierte en caricatura del movimiento inherente a la producción industrial. El autor no produce nada con la escritura, no crea mercancías, sino un vago centelleo» (130). Tal vez la clave de la propuesta de Scaraffia resida en la palabra «caricatura»: del mismo modo que observamos en los dibujos de Grandville conductas que nos interpelan, la escritura de Oquendo es capaz de convertir su «vago centelleo» en una caricatura del trabajo industrial y en sutil denuncia de la reducción del obrero y del escritor a objeto-mercancía. Es en ese paso de sujeto a objeto donde se produce la castración tal como la define Lacan: «Privamos al sujeto de su deseo, y a cambio enviamos a ese sujeto al mercado en donde se convierte en el objeto de una subasta general».[6] Esta definición –que se sirve de la metáfora económica para poner en un mismo plano la castración y la enajenación– aclara las especulaciones de Agamben en relación a la inmolación del artista moderno y del proletario: los dos sufren una conversión de sujeto a objeto de intercambio, sólo que esa conversión es experimentada por el artista como una

[6] Esta definición de Lacan es citada por Zizek en un ensayo sobre la castración que parte de la lectura de los versos de Stefan George comentados por Heidegger: «Tan tristemente aprendí el renunciamiento: donde la palabra se quiebra ninguna cosa puede haber». (Zizek, 204-209)

voluntad de extremar las contradicciones de la mercancía «hasta el punto en que quedaría abolida en cuanto mercancía para restituir el objeto a su verdad» (Agamben, 97).

Estas reflexiones se adaptan al espíritu de dandis tan diversos como Baudelaire y Valdelomar: la distancia cínica que acompaña su desmedida «afición al disfraz y a la careta» revela la presencia de un deseo doble y contradictorio: el de sacrificarse hasta el punto de convertirse en objeto, y el de distinguir su singularidad hasta el punto de irritar a su público. Como toda contradicción, ésta también es fecunda, pues la distinción sólo puede ser obtenida mediante el sacrificio, y éste a través de una obra que lo respalde. Aunque la ironía del título roce ese deseo (o, por lo menos, lo haga consciente) el «valor» del objeto que llamamos *5 metros de poemas* no podrá nunca ser determinado por el trabajo humano social invertido, sino por un sacrificio semejante al *potlach* donde se da porque se quiere perder. Esto lo supo ver Meneses al otorgarle un valor estético a la elegancia de Oquendo de Amat. A su modo, José Luis Ayala mitiga la misma contradicción en su empeño de mostrarnos a un Oquendo comprometido con el proyecto socialista. En ambos casos, los biógrafos nos presentan al descendiente de don Manuel Amat y Junyet, trigésimo primer virrey del Perú, como un empobrecido y orgulloso *flâneur* que supo estar solo entre multitud, un solitario que tomó la iniciativa de emprender «su largo e interminable peregrinaje por las más tétricas y depresivas pensiones limeñas» (Meneses, 99), un alucinado capaz de renunciar a cualquier gasto para costear la edición de sus *5 metros de poemas*.[7] Ahora lo sabemos: además de los ciclistas, también los poetas y los obreros venden imágenes económicas.

---

[7] En un testimonio personal, Magda Portal cuenta lo siguiente: «El poeta puneño después de haber recorrido todo Lima y hecho la venta de sus 'bonos', entregó a Julio César Mariátegui parte del costo total de la edición de su libro, el poeta aunque tenía una terrible condición económica, sin embargo era incapaz de gastar un céntimo en su alimentación, amarrado en un pañuelo guardaba el dinero para su libro. En cierta ocasión llegamos a la pensión donde vivíamos varios poetas vanguardistas, el caso es que faltó un poco de dinero para completar la compra de carne y hacer una parrillada, le pedimos a Oquendo que pusiera la cuota que le correspondía y Oquendo se negó: Primero la poesía y después la carne–dijo–.» (Citado por Ayala, 170).

Tan pronto como nos sumergimos en las biografías de Oquendo aparece la desgracia. Ella cubre con una manto negro las relaciones con su madre hundida en la depresión y el alcoholismo, su temprana y dolorosa orfandad, la falta de oportunidades, la pobreza crónica, la persecución política, la enfermedad y la muerte. Que los *5 metros de poemas* luzcan como un territorio impermeable a la desgracia podría parecer una paradoja si no fuera porque ese territorio es, también, el espacio donde se revela la voluntad de Oquendo por imponerse a ella. Versos como «se prohibe estar triste» («Mar») o «tuve miedo / y me regresé de la locura» («Poema del manicomio») son reveladores de esta voluntad: sólo puede prohibir la tristeza quien verdaderamente la conoce, sólo puede regresar de la locura quien se ha enfrentado con ella cara a cara. Como la del «claro y sencillo» Eguren, la grandeza de Oquendo no reside en la inocencia supuestamente infantil de sus poemas, sino en la desgracia y la melancolía que trasuntan sus imágenes a pesar de su frescura y su inocencia. Sabemos que al final de su vida Baudelaire expulsó a la alegría del palacio de la Belleza para invitar al misterio, a la desgracia y a «su ilustre compañera» la melancolía;[8] Oquendo cometió otra audacia no menos riesgosa: la de invitar a la alegría y a la ternura para hacerlas convivir con el misterio y la desgracia. Si me preguntaran por qué la implacable criba del tiempo decidió dejar indemnes los *5 metros de poemas*, respondería –entre otras razones igualmente válidas– porque en ese libro la alegría y la ternura recuperan para nosotros un valor estético. Tanto Meneses como Ayala abundan en anécdotas, algunas de ellas legendarias, acerca del modo en que Oquendo supo sonreír ante el infortunio y la pobreza. No voy a repetirlas aquí, pero diré que su desprendimiento material fue consecuente con la desposesión de sí mismo: sin haberse elevado al estado de «cosa» (Oquendo, por suerte, no era Brummell) convirtió su propia obra en cosa y se inmoló a ella.[9] Cuando digo «cosa» no me

[8] En *Mi corazón al desnudo* Baudelaire escribe: «Yo no pretendo que la Alegría no pueda asociarse con la Belleza, pero sí afirmo que la Alegría es uno de sus adornos más vulgares; mientras que la Melancolía es, por así decirlo, su ilustre compañera, hasta el punto que no concibo (¿Será mi cerebro un espejo hechizado?) un tipo de Belleza donde no entre la *Desgracia*» (25).

[9] Esta inmolación fue justamente celebraba por Vargas Llosa en su discurso de recepción del Premio Rómulo Gallegos (1967), al invocarlo como un ejemplo

refiero, naturalmente, a un objeto vacío y carente de vida, sino a un objeto activo merecedor de toda nuestra atención (como los dibujos de Grandvillé). No a otra cosa nos referimos cuando hablamos de los *5 metros de poemas* como «libro-objeto», es decir como una cosa que exige –además de ser leída– vista, palpada, olida e incluso escuchada; como hacemos con cualquier mercancía que nos reclama y decide si somos o no merecedores de ella. Resulta ilustrativo comparar el título de Oquendo con el de Oliverio Girondo *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922). Cuando Girondo subraya, aunque sea irónicamente, la cantidad exacta de su producto («veinte»), su utilidad específica («para ser leídos») y el espacio concreto de su utilidad («el tranvía»), lleva a cabo lo que Baudrillard llama una «mediación práctica» según la cual el objeto, al ser utilizado para su fin específico, deja de ser objeto para convertirse en aquello para lo que fue creado: en este caso, un libro de poemas. El título de Oquendo, en cambio, no sólo se niega a explicar la utilidad de su producto, sino que se atreve a sugerir que no la hay. De este modo el producto, aún comprado, mantiene su condición de objeto cuyo aprovechamiento será socialmente tan inútil como disfrutar del cinematógrafo, pelar una fruta, o el poeta mismo.[10]

El logro mayor de Oquendo fue el de intentar dejar de ser Oquendo para convertirse en mercancía (el reemplazo de su biografía *real* por su leyenda es una de las maneras que asume esa mercancía) y así perderse definitivamente en la muchedumbre. Tal vez no pudo lograrlo en vida, pero lo consiguió después de muerto: su «baño de multitud» lo experimentó en Madrid, donde fue enterrado bajo la nieve, junto a otros cadáveres anónimos, en un cementerio cercano al hospital de Guadarrama. La leyenda de la camisa roja inventada por Vargas Llosa no hace más que subrayar un consecuente y desesperado gesto de singularidad; la leyenda que asegura que su tumba fue despedazada por los cañones de la guerra civil no hace más que radicalizar su ansiada «prostitución fraternitaria» (la frase es de Baudelaire) con la misma frente

---

de escritor «que tuvo la lucidez, la locura necesarias para asumir su vocación como hay que hacerlo: *como una diaria y furiosa inmolación*» (93, las cursivas son mías).

[10] Sobre el tema del objeto abstraído de su función, ver: Baudrillard, 97-99.

impersonal que se descubrirá Vallejo poco tiempo más tarde. ¿Por qué entonces el afán de Meneses en descubrir el lugar exacto de su cadáver y dotarlo de una tumba que lo singularice y lo haga, al fin, identificable?

Esa misma pregunta me la hice varias veces en el invierno de 2004, mientras visitaba la tumba de Oquendo para dejarle unas flores. Pensé entonces que visitar su tumba –más que una concesión a la nostalgia o un tributo al fetichismo literario– significaba acercarme a la paradoja entre la «soledad» de Oquendo y la «muchedumbre» a la que pertenecen sus restos mortales. Pensé también que su particular dandismo se veía coronado en esa lápida tan austera y tan poco convencional como sus poemas, que los cinco ángulos de esa piedra donde están grabados los versos de Enrique Peña son los cinco metros de una poesía que seguirá siendo leída mientras existan lectores dispuestos a ser Carlos Oquendo de Amat ©

OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental.* Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 2001.

AYALA, José Luis: *Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social.* Lima: Editorial Horizonte, 1998.

BAUDELAIRE, Charles: *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos.* Trad. Antonio Martínez Sarrión. Madrid: Editorial Visor, 1983.

—, *Pequeños poemas en prosa.* Trad. Anselmo Jover Peralta. Buenos Aires: Editorial Sopena, 1941.

—, «El dandi». *Salones y otros escritos sobre arte.* Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, La Balsa de la Medusa, 1999.

BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos.* Trad. Francisco González Aramburú. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1997.

BENJAMIN, Walter: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II.* Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1999.

BUENO, Raúl: *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual.* Lima: Latinoamericana Editores, 1985.

MANDEL, Ernest: *Tratado de economía marxista.* Tomo I. Trad. Francisco Díez del Corral. México: Ediciones Era, 1969.
MENESES, Carlos: *Tránsito de Oquendo de Amat.* Las Palmas de la Gran Canaria: Inventarios provisionales, 1973.
MONTAUBAN, Jannine: «¿Por qué los hombres andarán oblicuos sobre la pared? La parodia vanguardista en *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat». *Dedo crítico, Revista de Literatura* 11 (2005): 71-77.
OQUENDO DE AMAT, Carlos: *5 metros de poemas.* [Edición facsimilar] Lima: Ediciones Copé, 1980.
SCARAFFIA, Giuseppe: *Diccionario del dandi.* Trad. Francisco Campillo. Madrid: Antonio Machado Libros, 2009.
VARGAS LLOSA, Mario: «La literatura es fuego». *Nuevo Mundo* 17 (1967): 93-95.
ZIZEK, Slavoj: *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood.* Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1994.

Juan Marsé y la censura franquista

Ana Rodríguez Fischer

Es conocido el episodio de la prohibición y posterior secuestro de *Si te dicen que caí* (del que la prensa de la Transición en ciernes dio puntual y, dentro de lo posible, amplia noticia), eslabón final de una larga cadena que encierra una historia tan confusa y oscura como sorprendente, a la que apenas daríamos credibilidad de no habernos asomado a los correspondientes documentos[1] que la atestiguan y dan fe de tan chocantes peripecias como las que jalonan las relaciones de Juan Marsé (sus novelas) con la censura franquista .

Desde ese final, es difícil imaginar el buen pie con que se inició el ineludible *tour de force*. El 4 de agosto de 1960 la editorial Seix Barral presentó una instancia solicitando autorización para imprimir *Encerrados con un solo juguete*[2], la primera novela de Juan Marsé, que había quedado finalista del prestigioso premio Biblioteca Breve concedido por dicha editorial. El 12 de agosto el lector firmaba un informe[3] acompañado de las siguientes observaciones:

---

[1] Toda la documentación manejada para este artículo procede del Archivo General de la Administración, Sección Cultura, con sede en Alcalá de Henares.

[2] Otro documento con el membrete del Ministerio de Información y Turismo (Sección de Inspección de Libros), el Expediente N° 4014-60, confirma, el 5 de agosto de 1960, la presentación de dicha instancia y, firmado por el Jefe de Lectorado, se encarga que la obra pase al lector Don 6.

[3] Los informes tenían un formato estándar, con una serie de casillas iniciales en las que debía indicarse las páginas correspondientes si la obra a examen daba pie a responder afirmativamente a las siguientes preguntas: ¿Ataca el dogma? ¿A la moral? ¿A la Iglesia o a sus Ministros? ¿Al Régimen y a sus instituciones? ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Por lo general, estos casilleros permanecen vacío (ya que los detalles se integran en la redacción del informe) y más parece que actúen a modo de guión o pauta para el lector-censor.

Novela.- Esos jóvenes que se encuentran arrastrados en un juego de existir anodino, falso, sin término. (Que se pega a sus miembros y a su sangre como un aire gastado.) Personajes que se ven como muñecos de un guiñol viejo y sabido. Braceando en lo cotidiano como juguetes tristes y somnolientos. La narración es como la confesión de unos pocos, unos jóvenes, unas familias, que viven pisando la dudosa incertidumbre de un presagio, y que han de afirmarse cuando la luz del día les muestra el camino y la certidumbre.

Quienes conozcan *Encerrados con un solo juguete*[4] y el escaso eco que la novela suscitó entre la crítica convendrán conmigo en que el informe del anónimo Lector 6 es certero y tolerante, y más ajustado y lúcido que el de algún crítico[5]. Nótese asimismo la voluntad de estilo con que redacta, irreprochable salvo en el abuso del símil, tan alejado de las veleidades y pretensiones de otros, según iremos viendo[6].

---

[4] Más que una novela de intriga o argumento, Marsé crea aquí una atmósfera: el clima vital y existencial de unos jóvenes cuyos sueños y proyectos se estrellan contra una realidad mezquina y hostil. Del protagonista Andrés Ferrán, leemos que «pertenecía a esta generación a la cual se le ha dado ya, dicen, todo hecho –símbolos, victorias, héroes que venerar, mármoles que besar–, dejándola sin posibilidad de una nueva senda, siquiera sin derecho a buscarla entre una marea de días prefabricados, dictados, días que se posan mansamente al pie del lecho todas las mañanas igual que perros apaleados». La historia transcurre durante unos días del otoño de 1949 (con breves retrospectivas que abarcan el verano anterior) en Barcelona, espacio y tiempo en que naufragan las vidas de tres jóvenes, víctimas de la historia reciente: Andrés Ferrán, Tina Climent y Martín. Viven un tiempo de espera –«estamos como en una gran sala de espera de estación, todo es provisional»–, marcado por la rutina y el tedio, la incertidumbre y el desengañó, la rabia y la impotencia. De aquí unos personajes que a veces parecen desarticuladas marionetas, moviéndose casi siempre en espacios cerrados, encerrados con un solo juguete –el sexo–, que ven fracasar cualquier intento de evasión o de rebelión.

[5] Véase a título de ejemplo la reseña de Ángel Marsá, recogida en *Ronda Marsé* (edición de Ana Rodríguez Fischer), Barcelona, Candaya, 2008, pp. 155-158.

[6] El 21 de noviembre de 1960 se autorizaba definitivamente la publicación de la novela y el 3 de diciembre de dicho año la editorial Seix Barral hacía entrega en la mencionada Sección de tres ejemplares de *Encerrados con un solo juguete*, declarando el editor (Carlos Barral) «que los ejemplares presentados son de idénticas características a los que se distribuyeron a partir de esta fecha y que

Cabe suponer que, con tan buena fortuna de entrada, lo sucedido con el historial censorio de la segunda novela de Juan Marsé cogiese a todos –autor y editor– por sorpresa. *Esta cara de la luna* fue presentada a la Inspección el 6 de diciembre de 1961[7], y pasó a ocuparse de ella el lector Don 7, cuyo breve informe del 11 de diciembre transcribo a continuación:

> Narración, al por menor, de unas vidas rotas y enfangadas en la bohemia y los amores ilícitos; de unas vidas alzadas frente a la línea familiar en que nacieron y se criaron. A lo largo de los 305 folios abundan las escenas amorosas y las palabras malsonantes e inconvenientes, juntamente con algunos conceptos equívocos, cosa que ha impuesto las siguientes y abundantes tachaduras...[8]

Eran seseinta y cuatro las tachaduras exigidas para autorizar la publicación de *Esta cara de la luna* según el anónimo lector. Sin embargo, en la hoja de la petición de la autorización, escrito a mano, se enumeran las tachaduras y, más abajo, se lee «Denegada», con fecha 18-XII-1961. Tal vez por ello, y por la parquedad e imprecisión de ese primer informe, el texto fue revisado por un segundo lector –F (28)– que, el 30 de diciembre de 1961, resumía así el argumento de la novela[9]:

---

el contenido de la obra es idéntico al del original que fue autorizado con el nº de Registro 4014-60.

[7] Expediente Nº 6928-61.

[8] Las páginas afectadas eran las siguientes: 30, 33, 49, 50, 53, 55,63, 64, 65, 67, 69, 80, 85, 86, 87, 89, 90, 98, 99, 101, 102, 103, 111, 113, 114, 117, 118, 120, 128, 131, 136, 137, 140, 141, 154, 160, 161, 162, 165, 166, 167, 185, 186-188, 189, 190, 192, 195, 200, 224, 225, 228, 230-231, 232, 242, 246, 247, 256, 258, 259, 277, y 302.

[9] Escrita en París, en sólo tres meses, *Esta cara de la luna* supone a la vez una continuidad y una innovación en la trayectoria de Marsé: continuidad porque –quizás con mayor pesimismo y acritud en la mirada– retorna el tema de la ruptura generacional, aunque ahora se trata de la reacción de unos jóvenes burgueses contra los convencionalismos y la hipocresía de la clase social a que pertenecen: «No he visto nada tan ingenuo como nuestros papás. Esta generación de hamaca y balancín con fábrica al fondo cree de veras que una economía fuerte salvará la juventud de este país. ¡Marranos! ¡Mercaderes! ¡Capados!». Si los protagonistas de *Encerrados con un solo juguete* eran hijos de la derrota, estos otros lo son de la victoria.

Crítica social de los llamados «hijos de papá» o de la juventud rota. Se centra la novela sobre las andanzas de un hijo de un periodista que se revela [sic][10] contra su padre y todo. Resentido, odiando todo, sueña con fundar una revista donde pueda libremente contar las verdades a los cuatro vientos. Junto a él niños y niñas moralmente taradas. Los de «siempre es domingo», Boites, «planes», clubs, «meretrices», infidelidades matrimoniales, queja y crítica de todo.

Obsérvese la mezcla de registros expresivos, el empleo de giros coloquiales que conviven con términos más envarados y enfáticos, engañosamente cultos. Veamos el juicio que la novela, y su autor, le merecen a «F (28)»:

Hay o tiene la novela bastante bilis política, que señalamos para suprimir. El autor parece ser (así es al menos el protagonista) de aquellos pseudointelectuales que cuando salen al extrangero [*sic*] leen y ven (cine) marranadas y puerquean más o menos con mujeres fáciles, vienen diciendo o escribiendo que sí que es vivir, que aquí, etc. etc.

Las supresiones propuestas por el segundo lector de *Esta cara de la luna* eran inferiores a las de su predecesor, sólo veintidós, y ni siquiera coincidían[11], concluyendo que «con ellas procede su autorización», lo que se hizo el 18 de junio de 1962, exigiéndose a la editorial Seix Barral que procediese a efectuar en el texto las tachaduras indicadas en el Oficio del 17 de enero de 1962, que se correspondían con las señaladas por el primer lector, y presentase nuevas galeradas impresas.

Sin embargo, las relaciones de *Esta cara de la luna* con la censura franquista aún no acaban aquí. Cuando el 12 de enero de 1971 se vuelve a solicitar autorización para la segunda edición de la novela[12] –presentada ahora a la Dirección General de Cultura y

[10] Todas las citas de los informes las transcribo literalmente, con faltas de ortografías u otras peculiaridades expresivas, si bien, para evitar la fatiga del lector, corrijo la acentuación.

[11] Las supresiones exigidas afectaban a las páginas 45, 55, 85, 117, 149, 156, 185, 188, 189, 192, 193, 204, 210, 230, 242, 247, 248, 256, 258, 259, 277 y 302.

[12] Expediente Nº 241-74.

Espectáculos, Sección de Ordenación Editorial–, a los dos días, el «Lector 15», rellenaba el informe correspondiente y añadía al final a mano: «Tenidas en cuenta las numerosas tachaduras impuestas en expediente 6928/61, a la misma Editorial, a excepción de las señaladas en págs. 180, 243, 259, y 268 del actual». El informe es bastante concreto en la relación de los temas o asuntos censurables y hasta valora y aprecia adecuadamente la hipotética buena intención del autor. Por lo demás, tiene también expresiones chocantes y divertidas, que filtran la mentalidad de una época, pero debemos admitir también en este lector cierta modernidad y anticipación en lo tocante a la actual «corrección política» y proclamada igualdad de género en el plano verbal, con esa deferencia al precisar «sus miembros, masculinos y femeninos», o en el doblete «ellos y ellas».

> Es una novela de crítica social referente a la generación joven y adinerada de la Barcelona de hoy. Un grupo de jóvenes, que años atrás formaron una pandilla durante sus residencias veraniegas en Sitges, vuelve a encontrarse en Barcelona y a reintegrarse poco a poco cuando ya la mayor parte de los miembros, masculinos y femeninos, se han casado y prosperan en los negocios de sus papás, mientras que dos de ellos, dados al periodismo, se arrastran todavía en su afán de situarse. Los viejos lazos entre ellos y ellas vuelven a anudarse por encima de los matrimonios actuales. La narración transcurre en un ambiente de bares nocturnos y salas de fiestas entre borracheras constantes y de alcoba en alcoba, en relaciones fornicarias o adúlteras, sin respecto alguno para la moral.
> No hay regodeo en las descripciones sexuales y sólo quedan algunas expresiones malsonantes: sucias, irreverentes o de intención política, pero sin gravedad en su carácter esporádico. El clima humano que describe es del todo inmoral hasta en el desenlace, pero en el fondo la obra constituye una dura crítica contra sus personajes en cuanto que queda bien retratada su frustración y su autodestrucción a través de la vida que llevan. Por eso considero la obra AUTORIZABLE.

En varias ocasiones le oí contar a Juan Marsé la preocupación que le sobrevino al recibir la respuesta de la censura a la solicitud de

autorización para imprimir *Últimas tardes con Teresa*, presentada el 3 de noviembre de 1965[13], y es que el informe del Lector «Don 25», firmado el 12 de diciembre de ese año, era contundente:

> Extensa novela que relata aventuras de un emigrante murciano en la ciudad de Barcelona. Convertido en ladrón y descuidero, su vida se desarrolla en un barrio barcelonés en clima de convivencia con golfos y gamberros, siendo él uno de los más significados. Su intrepidez le lleva a hacer el amor a una sencilla sirvienta que la utiliza para saciar su apetito sexual; al morir ésta a consecuencia de un accidente, trata de enamorar a la señorita de aquella, TERESA, lo cual no consigue plenamente al caer bajo la acción de la justicia por sus delitos.
> La novela presenta numerosas escenas escabrosas siendo el fondo de la misma francamente inmoral; en el argumento se hacen numerosas referencias políticas de carácter izquierdista con alusión a las algaradas estudiantiles que tuvieron lugar en la Universidad de Barcelona glorificando sus acciones; por otra parte, en diversas ocasiones se abordan luchas de tipo clasista, todo lo cual hace que reprobemos la totalidad del libro.[14]
> Las citadas expresan el contenido del libro el cual, tanto por el fondo como por la forma del mismo, tanto moral como políticamente, a juicio del Lector firmante,
> NO PROCEDE SU PUBLICACIÓN

Aconsejado por el editor Carlos Barral y otros amigos, el 24 de diciembre de 1965 Juan Marsé decide escribir a Carlos Robles Piquer, entonces Director General de Información, exponiendo la grave situación en que se hallaba y mostrando su disposición a considerar la modificación o incluso supresión de algunos pasajes de la novela. Asimismo, el autor aprovecha la ocasión para aclarar

---

[13] Expediente Nº 8070-65

[14] A continuación, antes del último párrafo, siguen estas acotaciones: 10, 18, 25, 28, 29, 30, 31, 36, 45, 53, 60, 62, 63, 67, 69, 99, 101, 102, 105, 106, 109, 110, 111, 115, 145, 146, 147, 148, 150, 184, 187, 191, 204, 208, 213, 219, 227, 235, 240, 251, 252, 255, 267, 268, 277, 278, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 311, 312, 318, 327, 332, 336, 341, 355, 356, 359, 375, 385, 392, 395, 401, 412, 425, y 427.

la intención y el sentido de los episodios más polémicos, aquellos que narran las revueltas estudiantiles habidas en la Universidad de Barcelona durante el curso 1956-57, y solicita mantener una entrevista personal con Robles Piquer.

Barcelona 24 diciembre 1965
Ilmo. Sr. D. Carlos Robles Piquer
Director General de Información
Ministerio de Información y Turismo
MADRID

Ilustrísimo Señor:

Con fecha 15 de los corrientes recibí un oficio de la Sección de Orientación Bibliográfica, de esa Dirección para publicar mi novela «Últimas tardes con Teresa». Sometí el manuscrito de mi obra a la consideración de sus servicios por personal iniciativa y el mismo día que me decidí a enviar las dos copias requeridas al Premio «Biblioteca Breve», premio que me ha sido concedido.

Como quiera que en estos momentos, señor Director General, me hallo en una situación comprometida respecto a la Editorial patrocinadora del Premio, y considero el futuro de mi carrera literaria con cierta inquietud, y puesto que creo sinceramente –y conmigo lo creen también los miembros del jurado que votaron mi novela– que deben ser modificados e incluso suprimidos varios pasajes de la obra, porque no se ajustan exactamente al espíritu de la misma, y teniendo en cuenta que ignoro las causas por las cuales el Departamento que de Vd. depende consideró oportuno no conceder permiso de publicación, pues el original que me ha sido devuelto no presentaba ningún subrayado, me dirijo a Vd. para suplicarle se digne concederme una entrevista y establecer un diálogo que sería muy beneficioso para mí y me orientaría mejor sobre los cambios o supresiones que estoy seguro necesita la obra.

Mi novela no es política, pero la acción se desarrolla en un medio estudiantil barcelonés en los años 1956-57, en una época en que entre el estudiantado prendió cierto romanticismo ideológico. Forzosamente me veo obligado en la novela, de manera

indirecta, a hacer la crítica de aquellas locas ideas que llevaron a muchos –como algunos personajes que rozan mis páginas– a tomar actitudes confusas y a menudo descabelladas. En el caso de personajes tales, mi relato intenta poner de manifiesto la distancia que había entre los naturales impulsos de rebeldía juvenil y el peligro de que fueran malévolamente utilizados por los intereses y los resentimientos políticos. Pero estimo que mi crítica en nada se aparta de los principios del orden y del equilibrio de la nueva sociedad española, y si he de ser sincero no consigo imaginar por qué ha podido chocar al lector. Aunque es posible en todo caso que haya algún exceso que justamente ahora, cuando me propongo suprimir numerosos pasajes y escenas de mi libro, sería ocasión de subsanar.

Es por ello que considero que una entrevista con Vd. me sería útil para orientarme. Soy joven, me preocupa mi porvenir como escritor, y ahora acaba de serme concedido un Premio que, por vez primera, me permite un respiro en el orden económico.

Queda a la espera de sus noticias y le saluda con todo el respeto y la consideración debida.

Juan Marsé
Martí, 104 – bajos.
BARCELONA 12

Juan Marsé siempre se mostró agradecido hacia Robles Piquer, quien, en apenas una semana, el día 30 de diciembre, acusaba recibo de la carta del autor y se ofrecía a conversar personalmente con él, como también lo había hecho en otras muchas ocasiones en que se habían planteado problemas similares. Además, aprovechaba para felicitarle por el premio obtenido y le deseaba un feliz año 1966. Con esa misma fecha, Robles Piquer le adjuntaba la carta de Juan Marsé al Excmo. Sr. Ministro de Información y Turismo –Manuel Fraga Iribarne– para su lectura y consideración, acompañada de una extensa «Nota» en apoyo y defensa de la novela. Robles Piquer admitía en ella dos puntos delicados: «la difusión del izquierdismo en los ambientes universitarios barceloneses» y «la crudeza moral referida a estos medios universitarios y al protagonista», Manolo

Reyes el Pijoaparte. Y defendía, naturalmente, la «indudable calidad literaria» de *Últimas tardes con Teresa*, que juzgaba escrita «en la línea del *nouveau roman* tan de moda hoy». Ignoro si esta desconcertante y errónea valoración del molde narrativo de la novela era deliberada, pues a continuación añade una apostilla interesante: «Y que, por cierto, tiene generalmente poco éxito entre los lectores». Reforzaba así indirectamente la autorización para publicar *Últimas tardes con Teresa*, dada la escasa repercusión que tendría la novela, cosa que no fue tal, como es sabido.

Ahora bien, el punto fuerte de la argumentación de Robles Piquer era muy otro, e iba en la línea de un «estigma» que, para bien o para mal, ha rondado siempre la narrativa de Marsé. Reproduzco íntegro ese párrafo:

> Una de las razones por las que creo que la novela debería autorizarse es la de que está escrita en castellano, cosa que me parece importante cuando tantos catalanes se inclinan hacia su lengua vernácula[15]. En el aspecto propiamente regional, la novela muestra, por ausencia, la poca importancia real del catalanismo, y en este sentido también la considero constructiva. Por otra parte, me parece cierto que contiene una crítica indirecta de la agitación universitaria a que antes me he referido.

Robles Piquer se despedía del Ministro con una última recomendación o petición: «Creo que debería ser leída pronto, según tienes dispuesto, por la Oficina de Enlace». Si consideramos que todo esto sucedía durante el periodo navideño, el nuevo informe no se demoró demasiado, pues llega fechado a 20 de enero de 1966. Sin embargo, no modifica en nada al anterior (que ratifica), e incluso añade nuevos argumentos desfavorables a la publicación de *Últimas tardes con Teresa*:

---

[15] En este punto, Robles Piquer anota a mano una llamada (1) que dice. «Como Manuel de Pedrolo, uno de los finalistas» En efecto, en la Nota de Prensa proporcionada por la Editorial Seix Barral, entre las obras seleccionadas para el Premio Biblioteca Breve 1965 y que «contaban inicialmente con más de una opinión a favor», se encuentra la novela de Manuel de Pedrolo *Totes les besties de càrrega*, que resultaría finalista, junto con *Padres e Hijos*, de César Leante, y *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig.

Todo el fondo y forma de la novela puede considerarse inmoral, por lo que su publicación fue justificadamente denegada por el lectorado del Servicio de Orientación Bibliográfica.
En la obra, de indudable calidad literaria, destacan cinco aspectos censurables:
1º.- El protagonista, el «Pijoaparte», es un delincuente habitual, antisocial y tosco, con debilidad especial por el robo de motocicletas.
2º.- Toda la obra está penetrada de un profundo sentido clasista. El protagonista es un murciano de baja extracción en contraste continuo con las clases privilegiadas de Barcelona a las que tiene acceso en las temporadas de verano. Su envidia y desprecio por las clases privilegiadas se manifiestan de continuo.
El autor resume su idea de los estudiantes «avanzados» de la Universidad y dice que quedaron «como lo que eran: señoritos de mierda» (pág. 305).
También es elocuente la frase que pone en boca de un personaje: «Teresa ha cambiado. Ha adquirido la preciosísima mala leche proletaria» (pág. 319).
3º.- Al describir el ambiente estudiantil, solo se presentan los elementos más extremistas aunque sea en un tono ligero y a veces despectivo. Únicamente se citan autores como «Goytisolo y Blas de Otero».
4º.- La acción se desarrolla en un denso ambiente de erotismo que va desde pinceladas breves hasta prolijas descripciones e intimidades sexuales. (Referencias concretas, se hallan ampliamente relacionadas en la nota del lectorado de Orientación Bibliográfica).
5º.- En el texto abundan extraordinariamente las expresiones vulgares y groseras. Términos como «cabrón», «hijo de puta», «joder», se encuentran con gran frecuencia.
El autor, por otra parte, es considerado como de tendencias marxistas, y su firma figura en las cartas colectivas enviadas al Sr. Ministro de Información y Turismo en los meses de julio, septiembre y noviembre de 1963. Aunque desde entonces no constan más actividades negativas.[16]

[16] Posiblemente aluda a los actos de solidaridad con los mineros asturianos, según documentó Manuel Vázquez Montalbán en su artículo «La memoria de

> Si en atención al premio otorgado a esta novela, o a otras circunstancias especiales, se considera oportuno proceder a su publicación, deberá someterse el texto a una revisión detenida que le libere, al menos, de los aspectos más hirientes de inmoralidad y clasismo.

Al día siguiente, Robles Piquer enviaba al Jefe de Sección de Orientación Bibliográfica el original de *Últimas tardes con Teresa*, más toda la correspondencia existente sobre el libro, «con el ruego de que lo subas nuevamente a mi despacho el día 31 del corriente [enero de 1966], a primera hora de la mañana». Se lo devolvería de nuevo el 4 de febrero, acompañado de la siguiente nota:

> He conversado ayer con el Sr. Marsé y hemos examinado su libro con atención. Le he formulado una serie de observaciones y correcciones. Extenderemos la tarjeta de autorización cuando me devuelva el ejemplar con dichas modificaciones.

Juan Marsé conserva muy buen recuerdo de aquella entrevista, que se desarrolló en un clima cordial, y dio pie a alguna anécdota simpática que el escritor barcelonés ha contado en alguna ocasión, con una gracia y un encanto que no puedo yo reproducir aquí. En general, las modificaciones fueron menores y se limitaron mayormente a cambiar pechos por senos y otras cosas parecidas.

Aún habría un último informe del 25 de febrero de 1966, firmado por el «Lector 25» (el mismo que se ocupó del primero), que admite que las modificaciones introducidas en la obra «suavizan la forma de la misma», pero añade: «convendría, no obstante, suprimir o alterar tres frases de la página 31». Y de nuevo insiste en la revisión de las páginas correspondientes a las algaradas estudiantiles. A tales objeciones, una addenda manuscrita firmada por Fajardo, Jefe de la Sección de Lectorado, reza: «Quede al juicio del Director, ya que pudiera ser útil desde un punto de vista polí-

---

Juan Marsé»: «Una mañana del mes de mayo de 1962 se bifurcaron nuestras vidas. La noche anterior se había celebrado en un aula de la Universidad de Barcelona un mitin cultural en el que casi todo el voluntariado intelectual español participó en un acto de solidaridad con la huelga de los mineros asturianos». Recogido en *Ronda Marsé*, ed. cit., pág. 140.

Todo el fondo y forma de la novela puede considerarse inmoral, por lo que su publicación fue justificadamente denegada por el lectorado del Servicio de Orientación Bibliográfica.
En la obra, de indudable calidad literaria, destacan cinco aspectos censurables:
1°.- El protagonista, el «Pijoaparte», es un delincuente habitual, antisocial y tosco, con debilidad especial por el robo de motocicletas.
2°.- Toda la obra está penetrada de un profundo sentido clasista. El protagonista es un murciano de baja extracción en contraste continuo con las clases privilegiadas de Barcelona a las que tiene acceso en las temporadas de verano. Su envidia y desprecio por las clases privilegiadas se manifiestan de continuo.
El autor resume su idea de los estudiantes «avanzados» de la Universidad y dice que quedaron «como lo que eran: señoritos de mierda» (pág. 305).
También es elocuente la frase que pone en boca de un personaje: «Teresa ha cambiado. Ha adquirido la preciosísima mala leche proletaria» (pág. 319).
3°.- Al describir el ambiente estudiantil, solo se presentan los elementos más extremistas aunque sea en un tono ligero y a veces despectivo. Únicamente se citan autores como «Goytisolo y Blas de Otero».
4°.- La acción se desarrolla en un denso ambiente de erotismo que va desde pinceladas breves hasta prolijas descripciones e intimidades sexuales. (Referencias concretas, se hallan ampliamente relacionadas en la nota del lectorado de Orientación Bibliográfica).
5°.- En el texto abundan extraordinariamente las expresiones vulgares y groseras. Términos como «cabrón», «hijo de puta», «joder», se encuentran con gran frecuencia.
El autor, por otra parte, es considerado como de tendencias marxistas, y su firma figura en las cartas colectivas enviadas al Sr. Ministro de Información y Turismo en los meses de julio, septiembre y noviembre de 1963. Aunque desde entonces no constan más actividades negativas.[16]

---

[16] Posiblemente aluda a los actos de solidaridad con los mineros asturianos, según documentó Manuel Vázquez Montalbán en su artículo «La memoria de

Si en atención al premio otorgado a esta novela, o a otras circunstancias especiales, se considera oportuno proceder a su publicación, deberá someterse el texto a una revisión detenida que le libere, al menos, de los aspectos más hirientes de inmoralidad y clasismo.

Al día siguiente, Robles Piquer enviaba al Jefe de Sección de Orientación Bibliográfica el original de *Últimas tardes con Teresa*, más toda la correspondencia existente sobre el libro, «con el ruego de que lo subas nuevamente a mi despacho el día 31 del corriente [enero de 1966], a primera hora de la mañana». Se lo devolvería de nuevo el 4 de febrero, acompañado de la siguiente nota:

> He conversado ayer con el Sr. Marsé y hemos examinado su libro con atención. Le he formulado una serie de observaciones y correcciones. Extenderemos la tarjeta de autorización cuando me devuelva el ejemplar con dichas modificaciones.

Juan Marsé conserva muy buen recuerdo de aquella entrevista, que se desarrolló en un clima cordial, y dio pie a alguna anécdota simpática que el escritor barcelonés ha contado en alguna ocasión, con una gracia y un encanto que no puedo yo reproducir aquí. En general, las modificaciones fueron menores y se limitaron mayormente a cambiar pechos por senos y otras cosas parecidas.

Aún habría un último informe del 25 de febrero de 1966, firmado por el «Lector 25» (el mismo que se ocupó del primero), que admite que las modificaciones introducidas en la obra «suavizan la forma de la misma», pero añade: «convendría, no obstante, suprimir o alterar tres frases de la página 31». Y de nuevo insiste en la revisión de las páginas correspondientes a las algaradas estudiantiles. A tales objeciones, una addenda manuscrita firmada por Fajardo, Jefe de la Sección de Lectorado, reza: «Quede al juicio del Director, ya que pudiera ser útil desde un punto de vista polí-

---

Juan Marsé»: «Una mañana del mes de mayo de 1962 se bifurcaron nuestras vidas. La noche anterior se había celebrado en un aula de la Universidad de Barcelona un mitin cultural en el que casi todo el voluntariado intelectual español participó en un acto de solidaridad con la huelga de los mineros asturianos». Recogido en *Ronda Marsé*, ed. cit., pág. 140.

tico. Al menos, no es *grave* lo que ha quedado. Y dentro del tono de la obra, lo de la página 31 no estaría sino de mal gusto».[17]

Finalmente, la autorización para publicar *Últimas tardes con Teresa* se firmó el 1 de marzo de 1966.

De tan dilatado episodio nacerá entre Carlos Robles Piquer y Juan Marsé una amistad sustentada en el respeto y la confianza, además de la gratitud por parte del escritor.[18] No nos extraña, por consiguiente, ver cómo procede éste ante el obligado trámite de la solicitud de autorización para imprimir y editar su siguiente novela, *La oscura historia de la prima Montse*.[19]

El 9 de junio de 1969, Juan Marsé decide enviarle a su amigo el original de la nueva novela con la intención de que le dé su opinión, para así proceder a introducir las modificaciones necesarias de los pasajes susceptibles de no ser aprobados por la censura. El

---

[17] Se trata del episodio en que Manolo Reyes discute con su compinche Bernardo, el Sans, cuando éste le comenta que tal vez su novia Rosa está embarazada y deba formalizar la relación, abandono el robo de motos y demás. En la escena, Manolo le increpa con frases como éstas: «Me voy a cagar en tu padre, fíjate»; «La quieres. Te hace pajas. Y la quieres»; «La primera chavala que os friega el conejo por las narices os caza».

[18] Según se comprueba en la serie de cartas intercambiadas desde mediados de junio de 1969 (a las que paso a referirme sólo en lo que atañe a *La oscura historia de la prima Montse),* donde se aprecian comentarios referidos a aspectos familiares y personales, o a las actividades de uno y otro. Marsé, por ejemplo, le da la «enhorabuena por los libros RTV y ... su precio! De verdad que es culturalmente lo más importante que ha ocurrido en este país desde que tengo uso de razón. Y el éxito popular, de las cosas más hermosas y esperanzadoras que he visto. Adelante.»

[19] La historia de Montse es una historia sórdida, tejida de inmoralidades y tapujos, que sucede en un ámbito donde priva la falta de honestidad y el «cierro los ojos para no enterarme». La parodia y el sarcasmo apuntan al pseudoprogresismo católico catalanista (los *ricatólicos* Claramunt), a la religión organizada y a las relaciones entre cultura y poder o de cómo una sociedad fabrica a sus intelectuales, caso de «el Dirigente» Vadó Vilella, ejemplo de arribista triunfante. Desde el punto de vista narrativo, anticipa rasgos destacados de *Si te dicen que caí,* como el relato marco o el doble plano temporal que se va alternando, pues la tragedia de Montse la rememoran, evocan, imaginan, completan y cuentan su hermana Nuria Claramunt y su primo Paco Bodegas, cuando en 1968 –ocho años después de los sucesos– éste regresa a Barcelona por motivos de trabajo y ambos reanudan unas relaciones amorosas iniciadas en la adolescencia y proseguidas en las escapadas de ella a París.

16 de ese mes, Robles Piquer le acusaba recibo de la misma, a la vez que procedía a reenviársela al Subdirector General de Cultura Popular y Espectáculos junto con una copia de su respuesta, y dos ejemplares de la mencionada novela y un Oficio (N° 654/69) en el que expresaba su deseo de que fuesen dos lectores concretos –Antonio Iglesias y Federico Muelas– quienes se ocupasen de su lectura y facilitasen «un informe desde el punto de vista de censura». Y entre paréntesis, recomendaba: «No estaría de más que también leyeran alguna otra obra de Juan Marsé, como por ejemplo, TARDES CON TERESA, que fue, como sabes, Premio Planeta»[20].

Los respectivos informes no tardarían en llegar. Son «oficiosos», de modo que no llevan membretes, y sólo uno de ellos va firmado, el de Federico Muelas:

> Estimo se trata de una excelente novela que posiblemente pudiera tener roces con la censura interpretándose a la ligera críticas que el autor hace de la burguesía catalana y de los centros católicos de captación entre los medios humildes. Precisamente el acierto de la novela estriba en estos dos puntos: ridiculiza el nacionalismo catalán de la clase media alta vinculada a un criterio religioso «suigeneris», y señala el fallo de estas asociaciones católicas que consiguen unos adeptos levemente convencidos, fieles a unos modos y a unos hábitos que no los abandonan nunca. La historia relata las vicisitudes de tres personas de la familia Claramunt, dos hijas del gran patriarca de la familia, multimillonario, y de un sobrino de la familia. Las relacio-

[20] El lapsus de Robles Piquer tiene su explicación por lo que se desprende de las siguientes líneas de Juan Marsé: «Y paso a pedirte un nuevo favor. Como ya te dije hace tiempo, mi última novela no gustó a Lara. Este invierno la he escrito de nuevo. Me encuentro ahora que le debo a Lara el anticipo que me dio (50.000 ptas.) y un libro que yo sigo considerando bueno y que podría interesar a otro editor, pero que antes de gestionar nada en este sentido yo quisiera someter a tu juicio o al de tu Departamento, porque temo (ya sabes lo fácilmente que se me va la mano, pero intento una literatura polémica, valiente, creo que necesaria) que podría ser el contenido de algunos pasajes lo que «a priori» podría amedrentar al editor. Lara asegura que no (simplemente, la novela no le interesa. para optar a su premio), y confío en que así sea. Pero ¿podría salir de dudas antes de ofrecerla a nadie más, enviándote original y copia que acabo de corregir?».

nes carnales entre este hijo natural y su prima Nuria, con escenas de vivo color hoy perfectamente vulgares en nuestra novelística, las desventuras de la prima Montse, enamorada de un presidiario con el que pretendió ejercitar su catequización, integran el libro. Insisto en considerarlo como una excelente novela a pesar de la precipitación del último tercio que malogra en gran parte el resultado total. Confieso que no he leído nunca nada del Sr. Marsé y que me ha sorprendido su maestría literaria a pesar de que en muchas ocasiones da, paradójicamente, la sensación de ser un escritor novel. Juega muy bien la multiplicidad de planos en un mismo capítulo, actualizando el pasado sin que desentone del relato directo. En algún instante cae en el defecto –o en la costumbre– de nuestros novelistas jóvenes, de intercalar tacos y frases de mal gusto. Pero aun esto, con más oportunidad y discreción que los que estamos acostumbrados a leer en autores consagrados.[21]

Resumiendo, creo que se trata de una gran novela, que tendría público. Destaco su interés por la crítica justa de ciertos medios catalanes que el autor sè ve conoce bien. Y también celebro la sátira de las catequizaciones tan al día, que en la mayor parte de las ocasiones se convierten en verdaderos y lamentables tiros por la culata.

El otro informe sí lleva fecha (2 de julio de 1969), y aunque sin firma, cabe presumir que procede de Antonio Iglesias, el otro lector elegido por Robles Piquer.

Novela entre Carlos Fuentes y Juan García Hortelano, aunque más próxima al español. Escrita bastante bien, aunque con catalanismos, incorrecciones gramaticales y lenguaje obsceno. La técnica está dominada y en realidad todo se reduce a una conversación entre Paco Bodegas y su prima Nuria, casada con Salvador Vilella, en torno a la familia común, a las aventuras amorosas entre ambos y a la historia de Montse, hermana de Nuria, que siendo tan católica y tan catequista, se dejó catequizar por un presidiario, y cuando él salió de la cárcel, se la chuleó y se fue con ella. Pero la devolvió mediante la compensa-

[21] No parece descabellado pensar que este comentario aluda a Camilo José Cela.

ción económica correspondiente. Por lo demás, el expresidiario también se acostaba con Nuria. La novela concluye cuando Paco Bodegas se lleva a su prima a París, convertida ya en su amante definitiva, y el marido, Salvador Vilella, ejemplo de esposo cristiano y especialista en propaganda católica, se tira por la ventana[22].
La novela es un pretexto para satirizar a la alta burguesía catalana, moderadamente catalanista, temerosa ante los cambios sociales y que, en connivencia con la Iglesia, intenta perpetuar las injusticias sociales, adoptando el disfraz de un liberalismo y progresismo que sólo engañan a los tontos y a los obreros analfabetos. En este sentido, la ironía de Juan Marsé es muy sutil y sólo se desborda en ocasiones cuando, abandonando la cautela, hace una exposición cruel, ferozmente anticatólica, esperpéntica, de unos cursillos de Cristiandad.
La novela es permisible si aceptamos el principio de que el ridiculizar a la Iglesia no equivale a ridiculizar al Estado. En caso contrario, no.
Supresiones mínimas: 28, 39, 43, 50, 52, 56, 107, 155, 168, 169, 173, 189, 190, 191, 280.
AUTORIZADO
2 JULIO 1969

Al final, añadido a mano, leemos: «Por lo que se refiere a los *Cursillos de Colores* no hay inconveniente. Puede publicarse». Y una nueva fecha: 15-VII-69.

Podemos apreciar, pues, la labor realizada por Robles Piquer en su Departamento, y los cambios operados en esos tres años que median entre ambos episodios, según reconoce el propio Marsé en carta del 20 de agosto:

---

[22] Desde luego, en la versión publicada de *La oscura historia de la prima Montse* nada hace presuponer tal final para Salvador Vilella, cuya última imagen es esta que narra Paco Bodegas tras abandonar su casa: «Bajando el cristal del taxi, cuando éste arrancaba, le vi por última vez: apareció de improviso en lo alto de las gradas del porche, las manos en los bolsillos del batín, mirando al frente, al lejano vacío, con una reflexiva y ansiosa actitud: no me miraba a mí, aunque sí en mi dirección: era como si hubiese salido un momento a la puerta de su casa no exactamente a despedir a alguien, sino más bien a esperarle». (J. Marsé: *La oscura historia de la prima Montse*, Barcelona, Seix Barral, 1970, págs. 345-6.)

Querido amigo:

Recibí su carta y el ejemplar de «La oscura historia de la prima Montse», con la formidable noticia de vía libre, previa corrección en las páginas señaladas. Un millón de gracias por la rapidez y eficiencia del departamento, ahora podré tramitar el asunto en seguida (bueno, en seguida que nuestros editores den por terminadas sus substanciosas vacaciones).

Tuve una gran alegría al ver que las correcciones sugeridas no entrañan ninguna complicación de esas que obligan a un replanteamiento estructural del relato. El capítulo sobre los cursillos de cristiandad contiene, en efecto, algunas palabrejas que bien pueden eliminarse.

Con toda sinceridad, me parece intuir una apertura muy esperanzadora en tu comité de lectores, una amplitud de miras que me hace felicitarles a todos y enviarte a ti un fuerte abrazo.

Y sin embargo, esta documentación aún nos reserva otra sorpresa, no preocupante pero sí llamativa y creo que nunca mencionada: Juan Marsé había pensado en cambiar el título de la novela, según le escribe a Robles Piquer el 10 de septiembre de 1969[23], pidiéndole que por favor comunicase su decisión a quien corresponda:

Mi querido amigo:

Agradecería mucho que el Departamento de Orientación Bibliográfica pudiera atenderme en lo siguiente, poca cosa: a punto de iniciar una gestión en editorial Destino[24] para ver de colocar mi libro ya corregido, a última hora me he decidido a cambiar su título *La oscura historia de la prima Montse* (que nunca me acabó de gustar) por el de *Pudridero de infantes*, que me parece más rotundo y con más gancho.

Finalmente, el 20 de mayo de 1970, Antonio Patón Álvarez, en representación de la Editorial Seix Barral, depositaba los seis ejemplares exigidos por el artículo 12 de la Ley de Prensa e

[23] Carta registrada como E/ 2646/69.

[24] Por las fechas, no sería descabellado pensar que tal vez Juan Marsé pensaba presentar su manuscrito al prestigioso Premio Nadal.

Imprenta de 18 de marzo de 1966 («B.O. del Estado» del día 19) de la obra previamente presentada a Consulta Voluntaria, *La oscura historia de la prima Montse*[25], que ese mismo día sería informada favorablemente[26], autorizando su publicación el 21 de mayo de 1970.

Algo más conocidos, en sus grandes rasgos, son los avatares que acompañaron las distintas gestiones para publicar en España *Si te dicen que caí*, tras haber obtenido el Premio Internacional de Novela «México» en su primera edición (agosto de 1973).[27] El 17 de octubre de 1973 la editorial Novaro (convocante del citado premio) presentaba la novela de Marsé a Consulta Voluntaria[28], de la que resultaron dos informes demoledores. El primero, del 20 de octubre, va firmado por un Sr. Martos, y dice así

> Consideramos esta novela, sencillamente imposible de autorizar. Hemos señalado insultos al yugo y las flechas a los que llama «la araña negra» en las páginas 17-21-75-155-178-202-252-274-291-309. Escenas de torturas por la Guardia Civil o por falangistas en las páginas 177-178-225-292-304-305-335. Alusiones inadmisibles a las Guardia Civil en páginas 277-278. Obscenidades y escenas pornográficas en las páginas 15-21-25-26-27-29. Escenas políticas en 29-30 e irreverencia grave en la

---

25 Expediente Nº 5240 – 70.

26 El breve informe va escrito a mano y dice así: «Lectura oficiosa realizada en junio de 1969. Aconsejadas particularmente ciertas supresiones al autor para el caso de su presentación oficial a Depósito, han sido tenidas en cuenta, lo que expresamente se manifiesta por la Editorial en su solicitud». Sería aventurado afirmar que el informe corresponde a Antonio Iglesias, aunque la rúbrica no se aleja mucho de ese nombre. Algo más abajo, alguien anotó (la caligrafía es distinta):» *Ha tenido en cuenta* las indicaciones de la Carta del D. General de 30-7-69». El borrador de la misma también está en el Archivo. Robles Piquer le escribía brevemente a Marsé: «Te devuelvo un ejemplar de la misma en el que podrás observar algunas acotaciones de los lectores de Ordenación Editorial en las páginas 28, 188, 191 y 280. Poca cosa. Los lectores han encontrado un poco fuerte la descripción de los cursillos de Cristiandad. Repásalos, si te parece».

27 Éxito que por cierto le valió la felicitación de Carlos Robles Piquer, según declaró Marsé a F. Monegal en breve entrevista publicada en *La Vanguardia* (7-VII-1974).

28 Expediente Nº 11428 – 73.

107. Pero después de quitado todo esto, la novela sigue siendo una pura porquería. Es la historia de unos chicos que en la postguerra viven de mala manera, terminan en rojos pistoleros atracadores, van muriendo... todo ello mezclado con putas, maricones, gente de mala vida... Puede que muy realista pero que da una imagen muy deformada, casi calumniosa de la España, de la postguerra. Sólo si hubiéramos tachado todo lo que habla de pajas y pajilleras en los cines, no quedaría ni la mitad de la novela. La consideramos por tanto DENEGABLE.[29]

Un segundo informe, del 23 de octubre, firmado por el «Lector 12» (Carlos Gómez Rodolfo) concedía la autorización aunque con supresiones:

> Se trata de una novela ambientada en la guerra y en la postguerra de nuestra Cruzada Nacional. Son las andanzas de un grupo de amigos, de matiz rojo o que actúan en la Barcelona roja y que se ven mezclados en diversas aventuras, entre las que hay actividades terroristas, proxenetismo, «voiyerismo», comercio sexual, etc.
>
> El hilo argumental es muy débil. En rigor la novela es un conjunto de escenas, cuyo único lazo de unión son los protagonistas, y éstos muy débilmente dibujados por el autor. Es pues una novela escrita con un estilo confuso y desvaído, con predominio del lenguaje sobre la acción y argumento, propio de una tendencia novelística moderna que podría equivaler, en literatura, al surrealismo en pintura.
>
> Ni por la fuerza argumental, ni por la descripción de los caracteres, ni por los valores que de ella pudieran desprenderse, la novela tiene, a juicio del lector que firma, mérito especial ni gran valor intrínseco.
>
> Está salpicada de alusiones políticas y de carácter sexual. En este aspecto se suscriben todos los párrafos señalados anteriormente, singularmente los correspondientes a las páginas 29, 30, 80, 107, 177, 178, 205, 274, 277, 278, 291, 292, 294, 295, 304, 305, 309, 335.

[29] En más de alguna de sus escasas intervenciones públicas y en encuentros con estudiantes, Marsé leyó este informe, provocando la hilaridad general del auditorio.

Se indican cambien, de nuevo, las siguientes páginas en que hay párrafos o descripciones inmorales: 80, 137, 140, 164, 165, 168, 170, 210, 211, 236, 238, 241, 245, 246.

Ha de advertirse que ni las observaciones de tipo político ni las de tipo moral son, en general, de carácter profundo e insalvable. No hay delectación en lo inmoral ni ensañamiento en lo político. De aquí que, aun dado su escaso interés, si interesa salvar la novela puede hacerse, efectuando algunas supresiones. En este caso se aconsejaría efectuar, fundamentalmente, las correspondientes a las páginas señaladas en primer lugar.[30]

Por consiguiente, se requerirá de un tercer informe oficioso, en el que no consta firma pero sí fecha: 25 de octubre de 1973. Es el más prolijo y retorcido de todos, pese a mostrar cierta flexibilidad a la hora de permitir su publicación. Y en él destaca asimismo, la perversa propuesta sobre el título.

A primera vista parece que la tesis central del presente libro debería ser política, y no lo es. Por su título, dedicatoria, ambiente argumental, y circunstancias de su galardón con el Premio Internacional de Novela «México», puede caerse fácilmente en la tentación de exagerar el matiz político de la obra, que efectivamente lo tiene, pero que requiere una detenida distinción.

Novela ambientada en la Barcelona de la posguerra. Débil y con hilo argumental escaso. Más bien son pinceladas, confusas y a veces inconexas, que constituyen un estudio psicológico de diversos personajes. Personajes por supuesto rojos y vencidos, integrantes de un grupo clandestino, que van desgranando su melancolía y desánimo en una serie de actos para no enterrar por completo una causa que no supieron conquistar, y que por supuesto saben perdida para siempre.

El estudio de estos personajes es a veces patético y desalentador. Proxenetas, carteristas, verdadera escoria humana, que más que idealistas son pintados con trazos crudos como verdaderos criminales vulgares. Desde este punto de vista no deja de

---

[30] De este informe he corregido la acentuación, prácticamente inexistente en el original.

ser aleccionador el cuadro plasmado por el autor. No están mitificados, no son héroes idealistas ni patriotas, sino vulgares delincuentes que, a través de sus humanas miserias y de la utópica esperanza de conseguir lo que saben no conseguirán, van desgranando sus estériles existencias, la mayoría de las veces a cuenta de la policía y del orden establecido.

Punto crucial es discernir la tesis ideológica del autor. De manera clara no se desprende un ataque abierto al Régimen ni a sus Instituciones. Más bien parece que el autor se ha dedicado a una labor puramente literaria, de trazos psicológicos de los personajes, sin intención de realizar una novela «estrictamente política». Eso sí, existe en toda la obra una gran dosis de desprecio hacia la Falange y hacia los representantes de la Iglesia coaligada con el militarismo Nacional. Desprecio, ironía demoledora y falta de respeto que existe en casi todo el libro, pero –y es lo destacable– de manera incidental, sin constituir el nervio fundamenta de la trama novelística.

Entendemos que si el autor o Editorial se encuentran dispuestos a realizar determinadas supresiones o modificaciones, el libro podría ser autorizado. Por supuesto que en su contenido íntegro es absolutamente denegable, por sus implicaciones políticas e incluso de índole moral.

Finalmente un punto sensible lo constituye el título. Su relación con el himno de la Falange, aconsejan su eliminación. No obstante, en consideración de las circunstancias que en el libro concurren, comprendemos la dificultad de este empeño. Bien es verdad que si del contexto general se eliminan las supresiones[31] que a continuación se relacionan, el título quedaría desligado de aquél, hueco y falto de sentido, y en este supuesto quizá no constituyese demasiada dificultad el mantenerlo.

Tras este resultado, el 18 de diciembre Juan Marsé escribió personalmente al entonces Subdirector General de Promoción y

[31] *Supresiones*:
A).- *Políticas*: Págnas. 7 (dedicatoria), 16, 17, 21, 29, 30, 66, 75, 80, 95, 103, 155, 177, 178, 179, 202, 218, 225, 250, 251, 252, 259, 261, 274, 277, 278, 287, 289, 291, 292, 304, 305, 309, 310, 320, 333, 335, 345.
B).- *Morales*: 19, 21, 25, 26, 28, 29, 41, 42, 51, 63, 102, 104, 105, 106, 107, 135, 140, 141, 168, 170, 234, 246, 247, 248, 260, 267, 287, 328.

Ordenación Editorial, Ricardo de la Cierva, aunque su carta no se conserva, pero sí la breve respuesta del Subdirector, quien el 12 de febrero de 1974, tras haber leído la novela, le ofrece mantener un encuentro durante alguno de sus frecuentes viajes a Barcelona. Tal encuentro tuvo lugar, aunque no tenemos documentos directos sobre el mismo, sólo una referencia en el informe de Antonio Barbadillo (al que enseguida me referiré), según el cual Ricardo de la Cierva estimaba que el libro «con el contexto íntegro no podría ser autorizado». El 1 de marzo de 1974 la editorial Novaro solicita la reconsideración de las supresiones aconsejadas, trámite que no se resolvió oficialmente, aunque de manera oficiosa y verbal se comunicó a la editorial que se mantenía la situación anterior.

La siguiente acometida tiene lugar en el otoño de 1974. El 13 de noviembre la editorial presenta la obra a Depósito y, según el mencionado informe firmado por Antonio Barbadillo (Jefe del Servicio del Régimen Editorial) y dirigido a Ricardo de la Cierva, «parece ser que, con carácter oficioso, el Ilmo. Sr. Director General resolvió en última instancia la posible autorización del libro con la supresión única de la dedicatoria del contexto original»[32]. Barbadillo insistía en lo peligroso que sería la circulación de la novela, aconsejando que de no lograrse una voluntaria anulación del Depósito por parte de la editorial, «prudente sería que el libro fuera remitido a la Autoridad Judicial para que dictaminase sobre el mismo».

Cabe suponer que tras este dictamen se pidió una nueva valoración, que llegará, firmada por el catedrático de literatura Joaquín de Entrambasaguas, el 14 de noviembre de 1974. Tras hacer un resumen de la peripecia administrativa sufrida por *Si te dicen que caí*, Entrambasaguas da cuenta de las novedades que acompañan la nueva solicitud:

> En la edición que se presenta a depósito no se han realizado supresiones respecto al original, con la excepción de la dedicatoria que ha sido suprimida. Se añade, por el contrario, una nota del autor en la que de forma clara y expresa indica que no hay implicación ideológica alguna en su obra, que se trata de la

[32] En realidad, no era una dedicatoria propiamente dicha, sino una cita de unos versos de «Cara al sol».

expresión de recuerdos de los que, como él, fueron, en la época de la postguerra, niños o adolescentes; palabras que finalizan con la afirmación de que «ni se juzga ni se sanciona». Prologa el libro Dionisio Ridruejo, con un comentario publicado en la revista Destino.[33]

Con fecha 19-XI-1974 la editorial Novaro procedió a la anulación del Depósito, y dejó transcurrir un tiempo antes de volver a intentar obtener la autorización, según aconsejaba la incertidumbre de aquellos últimos meses del franquismo, cuando se produjo el cese de Pío Cabanillas, ministro de Información y Turismo de enero a octubre de 1974. Finalmente, ante el *impasse,* la editorial Novaro tiró la toalla: decidió exportar a México y Latinoamérica los cinco mil ejemplares «de prueba» que permanecían almacenados sin poder salir a la luz en esos dos años, y cedió los derechos para la edición en España de *Si te dicen que caí* a la barcelonesa Seix Barral, que tenía previsto sacarla en octubre de 1976. Pero la circulación de la novela se seguía considerando peligrosa y el libro fue remitido a la Autoridad Judicial para que dictaminase sobre el mismo. El resultado ya lo conocemos. Del secuestro de la novela dio cuenta el propio Marsé en una de sus *Confidencias de un chorizo,* «La *aventi* secuestrada (Carta de Sarnita al chorizo)»:

> Y otra cosa quiero que sepas, compañero de musarañas y de patrañas secuestrables: no renuncio en mis *aventis*, siempre que haga el caso, a vengarme de un sistema que saqueó y falseó mi niñez y mi adolescencia, el sol de mis esquinas. Yo no olvido ni perdono, díselo a tu comi y a quien rasque. Díselo. Y diles a esos timoratos otra cosa que no saben: que detrás del supuesto huracán de intenciones de una novela suele silbar el viento perdido de la infancia común y corriente, sólo eso. Pero que si ellos se empeñan en politizar la cosa, que apechuguen mañana con las consecuencias,. Porque, si antes no me muero de aburrimiento o de asco, pienso seguir contando no una *aventi*, sino diez, veinte, treinta, las que haga falta, según mi real criterio y

---

[33] «Lecturas de una semana indolente», publicado en *Destino*, nº 1.895 (26-I-1974), págs. 17-18. Recogido en *Ronda Marsé*, ed. cit., págs. 282-287.

mi repajolera gana de hacerlo, y al que le pique que se rasque, repito. O séase: aunque pueda parecer una manifestación de arrogancia, lo diré: tarde o temprano, el poder político tendrá que rendir cuentas a esta memoria colectiva que, quiérase o no, acabará por imponerse. Y que tú y yo lo veamos, chico, y con la barriga llena a ser posible. (Por cierto, ¿por qué no me invitas un día a desayunar cortaditos con tu comi?, estoy en las últimas.) O séase: el que avisa no es traidor. En medio de tanta burricie e intolerancia, me tomo un carajillo. Por lo demás, camarada, que les den muy por el saco a todos. Y en tanto el poder sigue usufructuando en exclusiva la memoria de unos hechos que nos pertenecen, arrebatándonos las señas de identidad y prohibiéndonos hacer el recuento de lo ocurrido, bríndate por nosotros, por nuestras humildes *aventis* y por nuestra insobornable voluntad de contárselas a quien quiera oírlas. Recibe un abrazo de tu colega en patrañas y aventuras. Sarnita.[34]

El miércoles 2 de marzo de 1977, la página 14 del *Diario de Barcelona* incluía una columna titulada «Levantado el secuestro del libro de Juan Marsé. *Si te dicen que caí* ya se vende», en la que informaba de que desde hacía unos días el libro se encontraba a la venta en algunas librerías de la ciudad después de que el Juzgado de Instrucción nº 21 decretara el levantamiento del secuestro, con sobreseimiento provisional del sumario. De forma inmediata, se pusieron a la venta los 800 ejemplares que quedaban de aquella primera edición secuestrada (que tenía una tirada de tres mil) y se preparó una edición urgente de diez mil ejemplares. *Si te dicen que caí* fue oficialmente el libro más vendido de 1977, el best-seller de la temporada, según recogieron distintos rotativos, entre ellos, *Arriba*, cuya entrega del 28 de enero de 1978 incluía una larga entrevista con Juan Marsé encabezada con esta entradilla:

Al [*sic*] afortunadamente enterrado organismo del TOP (Tribunal de Orden Público) con su prohibición por espacio de casi tres años de la novela *Si te dicen que caí* favoreció precisamente lo que quería evitar. La difusión y venta de la novela de

[34] Marsé, J., *Confidencias de un chorizo*. Barcelona, Planeta, 1977, p. 174.

Juan Marsé. Autor más leído del año pasado, siempre y cuando las ventas coincidan con las lecturas. El propio Marsé nos explica en la entrevista que, tal vez, la novela haya defraudado a más de un lector con morbosidad política. «Porque al cabo se ha visto que no es una novela específicamente política, ni sobre la Guerra Civil, ni contra la Falange»

Cortázar, de Nicaragua a las sombras de París

Fernando Valverde

En 1976 el escritor argentino Julio Cortázar realizó una visita clandestina a Solentiname, el archipiélago nicaragüense en el que Ernesto Cardenal fundó una comunidad de artistas que se rebeló contra el poder establecido por la dinastía de los Somoza en Nicaragua.

Desde entonces, la relación entre el autor de *Rayuela* y el país centroamericano fue muy estrecha. De sus frecuentes viajes nació una complicidad sentimental e ideológica que le mantuvo siempre unido a la tierra de Rubén Darío.

Sobre las diferentes opiniones que mantenía Julio Cortázar sobre la situación en Nicaragua poco después del triunfo de la Revolución Sandinista han aparecido nuevos datos de importancia. El escritor español Félix Grande, que guardó una estrecha amistad con Cortázar, ha hecho pública la correspondencia entre ambos, en la que más allá del afecto personal hay buena muestra del compromiso político de Cortázar con el sandinismo.

Tras la publicación de un artículo de Félix Grande en el diario *El Socialista de Madrid* sobre el poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra, una de las principales figuras del vanguardismo en Centroamérica y que entonces se había incorporado a la plantilla del periódico nicaragüense *La Prensa*, Cortázar responde lo siguiente: «el problema es otro, Félix, y es como siempre y por desgracia, un problema político sobre el cual creo de mi deber ponerte en guardia. Creo que no has estado nunca en Nicaragua, y desde fuera es difícil comprender algunas de las cosas que pasan

ahí en este momento; yo, que estoy en mi cuarto viaje y conozco ya a tanta gente, puedo tal vez aclararte un poco el panorama con vistas al futuro». El artículo de Félix Grande había sido reproducido en Nicaragua por el diario *La Prensa*, que por aquel entonces Cortázar definió «no como un enemigo del proceso de consolidación del gobierno de reconstrucción nacional, pero sí un factor que en nombre de principios liberales está creando (y creándose) dificultades cada vez más graves».

La Prensa era y es un diario nicaragüense de tirada nacional que fue fundado en 1926 y cuyo director y propietario más afamado fue Pedro Joaquín Chamorro, asesinado en 1978 por un grupo de sicarios a la puerta de su casa por su oposición a la dictadura de Somoza. Durante los primeros meses de la revolución sandinista el periódico sufrió la censura al oponerse a diferentes medidas del gobierno. Eso sirvió como arma arrojadiza contra el sandinismo en la comunidad internacional. Cortázar defiende abiertamente las medidas del gobierno contra el periódico. «La Prensa grita enfurecida contra lo que llama la censura, y sin embargo sigue apareciendo cada día y, detalle importante, tira más que los diarios del régimen, es leída por 60.000 personas. Esa libertad la aprovecha para decir diariamente que no hay libertad, y para presentar los sucesos desde un ángulo que consiste en ver la mano de Moscú en cualquier cosa, la del ateísmo ídem, etc. Estando yo allá he comprobado que se les iba de tal manera la mano en sus críticas (en nada constructivas, muy al contrario) que me asombró que la Junta no suspendiera su publicación o incluso amenazara con el cierre definitivo».

Si no había sido lo suficientemente claro, el argentino añade a continuación que «frente a la amenaza diaria de la invasión somocista, frente a la lucha realmente heroica (ya sabés que no uso las palabras sin pesarlas lo más posible) del pueblo nica y sus dirigentes –Borge, Cardenal, Sergio Ramírez, D'Escoto, Wheelock, etc.– el señor Chamorro se permite calificar diariamente a los revolucionarios de El Salvador como extremistas marxistas (y esto en los titulares), sin hablar de que en un plano que te es conocido, abre sus columnas a gentes como Montaner, que desde Madrid se despacha una vez más contra mí tratándome de falso humanista».

Julio Córtazar no comprendía cuáles eran «las razones que han llevado a Cuadra a sumarse a La Prensa». En Nicaragua se trataba de una persona muy querida y apreciada, tanto que nadie se atrevía a criticarlo, como señala Cortázar en su misiva. «Es como si el mismo Cardenal se hubiera pasado a La Prensa. Gente como Sergio (Ramírez) o (Tomás) Borge están profundamente dolidos, pero piensan que Cuadra responde a un esquema mental para quien un proceso como el de Nicaragua deja de responder a sus ideales humanísticos y liberales, eso que en nuestra América se sigue llamando democracia y que, como lo sabés, tiene siempre mucho más de cracia que de demo. En otras palabras, todo el mundo lamenta que alguien como Cuadra le esté haciendo el juego a la oligarquía nicaragüense, que ve con terror la reforma agraria, la creciente educación del pueblo, la distribución de las riquezas...»

A continuación, Cortázar reconoce los primeros errores de la Revolución Sandinista y recuerda que son los mismos o parecidos a los que ya se han producido por aquellos años en Cuba. «Soy el primero en reconocer que en este proceso se hacen tonterías, como pasó en Cuba, como pasará en todo movimiento popular de raíz».

Existen otros pasajes en las treinta cartas enviadas a su amigo Félix Grande en los que Cortázar se refiere a la política, citando a Videla o a Pinochet, pero siempre de una forma superficial, sin terminar de desgajar la fruta. «No hablábamos de lo que podía separarnos. Cuando escribí aquel artículo mostrando mi inquietud por las características que estaba tomando el gobierno de Ortega, después de que algún que otro disparo estuviera dirigido contra aquel periódico, él me escribió aquellas palabras en las que no me reñía, sino que me quería enseñar el mundo que él veía», aclara Grande. «Ah, Félix, si te vinieras conmigo a pasar dos semanas en Managua, creo que verías eso desde el único ángulo posible, el de tu gran honradez moral y mental que conozco de sobra», aclaró entonces Cortázar.

Sin embargo, la plenitud de la correspondencia entre los dos escritores se produce en las últimas cartas que se envían. Cortázar ya ha conocido a Carol Dunlop y su vida ha cambiado por completo. «Había rejuvenecido, era como otra persona», detalla Félix

Grande, que fue testigo de excepción del desmoronamiento definitivo de la vida del escritor a raíz de la enfermedad y la muerte de Carol. Las últimas cartas enviadas por Cortázar a Grande hacen referencia primero a la enfermedad y después a una soledad que le llevó a vagar por París y a convertirse en una de sus sombras, en uno de sus fantasmas más comunes.

Sólo un mes después de morir la joven, Julio Cortázar envió estas palabras sobrecogedoras a Félix Grande: «A esa casa que siempre tuvieron abierta para mí y en la que también entró Carol, a esa casa volveré pronto para estar con ustedes y también con ella, que seguirá junto a mí en todos los viajes que me toque hacer, llegaremos un día los dos, seremos siempre los dos como tú nos ves en esas páginas que me destrozan».

París ya había cambiado, su descripción de la ciudad se aleja de la prosa para convertirse en un retrato poético del vacío, un vacío en medio de la multitud, como la sombra de un faro en una ciudad en la que la felicidad había sido posible para dar paso a la esperanza y ya después a la desesperación. «Ahora es el hueco, es un París zombie, no puedo escribir ni vivir mientras veo cómo nacen estas palabras y corre la tarde. Sé que ustedes dos lo saben y lo comprenden, que no necesito agregar nada, que los quiero tanto...»

Antes de que se produjera la muerte de la joven, Cortázar había escrito una carta en la que se mostraba optimista. «Queridos Félix y Paca, gracias por el mensaje telefónico. Carol sigue igual pero el lunes comienza un tratamiento que debería reactivar el funcionamiento de la médula y producir los leucocitos que le faltan. Tiene un coraje admirable y sé que se curará, pero llevará meses hasta salir de la pesadilla. Si un día quieren decirle algo por teléfono, lo que la alegrará y alentará mucho, háganlo entre las 14 y las 19 horas en el Hospital de San Luis. Que ustedes estén bien, con todo mi cariño de siempre».

Días después la joven falleció y con ella se llevó las ganas de vivir del escritor. La última carta de Cortázar a Félix Grande tiene fecha de 19 de abril de 1983. En ella habla de cuestiones literarias. Celebra la «concentración» lograda por el poeta español en el libro *Tiempos modernos*. También Nicaragua está presente en esta carta, como estaba presente en la vida diaria del escritor. Y también está presente esta revista, *Cuadernos Hispanoamericanos*, de

la que Félix Grande era director (ocupó el cargo desde 1982 hasta 1996). En 1983 se había producido un cambio de maqueta. Entonces Cortázar escribe: «Los Cuadernos están maravillosos con su traje nuevo (que les hacía falta hace tiempo). Yo soy culpablemente sensible a la presentación de las revistas y los libros, y me alegro muchísimo de la metamorfosis».

A continuación, Cortázar redacta sus últimas palabras para su amigo, con quien tantas veces paseó de madrugada por el Paseo de la Castellana en Madrid. «Sigo bastante enfermo. No pude ir con Tomás Borge a Barcelona y Madrid, y no sabes cuánto lo lamento. Pero creo que estaré mejor en unas semanas. Besos a Paquita y a Lupe, y el abrazo de siempre de tu Julio» ©

El agitador de espíritus

Isabel de Armas

«Hemos intentado en lo posible conservar la neutralidad que nos parece fundamental en una biografía», afirman Colette y Jean-Claude Rabaté. Ella es profesora titular de Lengua, Literatura y Civilización Española en la Universidad François Rabelais de Tours, y él es catedrático de Civilización Española en la Universidad de París III-Sorbona. Ambos son los autores del monumental libro que comentamos: Miguel de Unamuno. Biografía, un trabajo exhaustivo de selección, ordenación y paciente reconstrucción de los hechos y dichos de una personalidad tan compleja y contradictoria, tan conocida como ignorada, tan admirada como criticada. En su agotadora tarea de investigación y redacción, los Rabaté han utilizado como fuentes básicas: la prensa (artículos, discursos); la correspondencia (que fue abundantísima); los textos literarios y ensayos; los escritos íntimos (notas y cuadernillos publicados o no).

Esta biografía, la primera en más de cuarenta años, redefine la personalidad de un intelectual comprometido cuyas vivencias y acciones estuvieron estrechamente vinculadas a la vida política y cultural de España durante más de cinco décadas. En sus casi ochocientas sustanciosas páginas, los Rabaté nos cuentan de la infancia de Miguel de Unamuno en Bilbao, de su etapa universitaria en Madrid, de la añoranza de su tierra natal, de sus quince años de noviazgo, de su posterior vida familiar, de su autoformación intelectual, de sus angustias y temores, de sus reiterados fracasos como opositor... A medida que el lector avanza en su profunda pero también amena lectura, va descubriendo las múltiples

---

Colette y Jean-Claude Rabaté: *Miguel de Unamuno. Biografía*, Taurus. Memorias y biografías, Madrid, 2009.

facetas del personaje: el pedagogo empedernido, el filólogo y traductor, el descubridor de la literatura hispanoamericana, el «predicador laico» convencido de su misión cultural, el excursionista deseoso de dar a conocer los paisajes de España, el escritor preocupado por la difusión de su obra, el poeta espontáneo, el dramaturgo frustrado. A través de los artículos y discursos unamunianos, los autores de esta apasionante biografía ponen al descubierto la faceta política de don Miguel, afiliado por algún tiempo al partido socialista y siempre dispuesto a intervenir en los debates de su época: anticolonialista, aliadófilo y pacifista, feroz opositor a Alfonso XIII y a la dictadura de Miguel Primo de Rivera. A menudo víctima de la censura, el indomable vasco estuvo exiliado en la isla canaria de Fuerteventura y en Francia durante seis años antes de su vuelta triunfal a España, fue diputado de la República, pero pronto se sintió desengañado. Con el alzamiento militar de julio de 1936 vio una puerta abierta a la esperanza que enseguida, de golpe y porrazo, se cerró, dejándole sumido en la soledad y amargura más profunda ante la incomprensión de una guerra civil «entre los hunos y los hotros».

Infancia y juventud

Nacido en 1864, el padre de Miguel es panadero y comerciante de harinas, y la familia vive con cierta holgura. En 1868 se establece en España el sufragio universal para los varones mayores de 25 años y, don Félix, padre de Miguel, se presenta como candidato cuando se convocan elecciones municipales y es elegido concejal liberal del Ayuntamiento de Bilbao. Dos años después, en julio de 1870, la muerte irrumpe por primera vez en el universo pacífico y feliz del niño, pues don Félix fallece intestado «de enfermedad de tisis pulmonar» en el balneario de Urberuaga. Así, Miguel crece arrullado por «los ecos lejanos de la letanía casera y maternal» y mimado por la abuela materna Benita, también viuda. De su protegida pero triste infancia, pasado el tiempo, recuerda que «la suma austeridad se da en el hogar de una viuda». De su formación básica dice: «Mi educación toda, desde pequeñito, y aun habiendo nacido y habiéndome criado en el seno de una familia estricta-

mente católica y piadosísima, fue una educación laica; aprendí primeras letras en una escuela civil y segunda enseñanza y superior en los establecimientos públicos del estado».

En 1880 Unamuno llega a Madrid para estudiar Filosofía y Letras. La vida de la ciudad no le gusta y echa en falta su tierra, y a su novia, Concha, con la que mantuvo un noviazgo de quince años, casi siempre epistolar. Entre sus muchos comentarios negativos acerca de la Villa y Corte, dice que «además se pierde aquí mucho tiempo en trotar calles, en adquirir relaciones, en pedir favores y buscar recomendaciones». Encuentra que Madrid es «un pueblo bullanguero», en el que falta quietud para hacer cosa de provecho.

La Universidad con la que se encuentra, de orientación claramente conservadora, acoge sin embargo varias sensibilidades ideológicas que se reflejan en las posturas de sus diferentes profesores. En primer lugar destaca la corriente escolástica; luego, el krausismo y, finalmente, emerge el positivismo, la corriente más nueva, nutrida con la obra de Spencer en el momento en que cobran auge la biología evolucionista y la psicología científica. Entre 1881 y 1884, el estudiante Unamuno acomete la lectura de las *Críticas* de Kant y de la *Lógica* de Hegel, cuya traducción emprende. Se dedica también a las lecturas krausistas, descubre las obras del sociólogo británico Spencer, y se preocupa por el evolucionismo de Charles Darwin: la formación autodidacta del joven es innegable y, sin duda, esto influye en la racionalización de su fe. Por estas fechas se hace asiduo ateneísta, y descubre que esta institución es una tribuna idónea para las «guerras de ideas». Ni que decir tiene que, el caldo de cultura del Ateneo, así como ciertas clases de la Universidad, van haciendo mella en el espíritu del joven bilbaíno, quien empieza a cuestionar todo lo que ha aprendido y creído hasta el momento.

A partir del doctorado obtenido en junio de 1884 hasta que consigue una cátedra, Unamuno no tiene más remedio –su situación material es pésima–, que ganarse el pan de cada día dando clases particulares sin dejar de preparar con ahínco las oposiciones y los concursos. Tras consecutivos fracasos, escribe a un amigo en abril de 1890: «Cuatro oposiciones llevo hechas sin éxito alguno, y lo que es peor, viendo que toman por peligrosas novedades o por caprichos míos lo que hoy es en todo país culto moneda corriente.

He ejercitado en psicología, en metafísica, dos veces en latín y ahora espero una cátedra de griego».

Finalmente llegan las oposiciones tan ansiadas a la cátedra de la Universidad de Salamanca y renuncia a presentarse para Granada porque las pruebas se desarrollan al mismo tiempo. En julio de 1891 Miguel de Unamuno, tras larga y dura batalla, pisa por primera vez Salamanca para tomar posesión de su puesto de catedrático de griego. Después de tantos años de estudios, contrariedades y desvelos, espera encontrarse con una ciudad retirada y tranquila. Pronto le tocará descubrir que su vida en aquel «gran pueblo» va a ser menos apacible de lo previsto.

Socialista y republicano

El joven catedrático enseguida se hace con el alumnado y entre los estudiantes se mueve como pez en el agua. Desde el principio está al tanto de todos los pormenores de la situación local y entra en las turbias aguas de la política salmantina colaborando muy activamente en la prensa republicana. En consecuencia, el sector integrista, al que ataca abiertamente, comienza a preguntarse si Unamuno es creyente, ateo, loco, sabio o filántropo ególatra. Lo cierto es que su interés por el movimiento socialista había comenzado a despertarse particularmente a partir de 1890, en el momento de las grandes huelgas obreras en su ciudad natal. En el verano de 1893, la lectura del libro del economista norteamericano Henry George, traducido al español como *Progreso y miseria* y publicado en Barcelona, tiene un papel definitorio en su trayectoria hacia el socialismo. En octubre de 1894 se afilia a la Agrupación Socialista de Bilbao, sin embargo, pronto le puede su sentido crítico, y confiesa: «Soy socialista convencido, pero los que aquí figuran como tales son intratables; fanáticos necios de Marx, ignorantes, ordenancistas, intolerantes, llenos de prejuicios de origen burgués, ciegos a las virtudes y a los servicios de la clase media, desconocedores del proceso evolutivo, en fin, que de todo tienen menos de sentido social. A mí empiezan a llamarme místico, idealista y qué sé yo cuantas cosas más». Para él «el socialismo es un movimiento cultural, y es, además, un método más bien que una

doctrina. No es un partido de dogmas, sino de tendencias, de propósitos. No puede haber en él ortodoxia ni heterodoxia, ni excomuniones. Pero sí disciplina, pues sin disciplina no hay método». Y añade: «El socialismo es un método para el gradual mejoramiento de las condiciones del trabajo humano, tendente a ponerle al hombre en condiciones de ahondar más y más en la cultura, en el conocimiento de la vida del universo».

Ya desde su juventud, una nota dominante en el pensamiento unamuniano es el pesimismo. En 1886, a propósito del problema candente de Cuba, aprovecha para ofrecer este cuadro desalentador del estado de su país: «Aquí vamos de mal en peor, eso de Cuba nos está desangrando rápidamente por querer resistir al justo galardón de nuestros vicios y rapacidades, los partidos turnantes se deshacen como sal en día húmedo, Cánovas muy enfermo, Sagasta chocho, la Regente sin ánimo, los republicanos tan majaderos y fantasmones como siempre, la cultura por los suelos, la reacción religiosa en auge..., en fin, un bonito porvenir». Otra de las notas dominantes en su pensamiento es la heterodoxia y, sobre todo, la disidencia. Indalecio Prieto llegó a decir de él: «Miguel de Unamuno puede ser el estandarte de todas las disidencias, incluso las más absurdas y las más dañosas». Efectivamente, no se siente a gusto, no encaja en ningún grupo ni partido y siempre acaba por batallar en solitario. Al referirse a él mismo, llega a decir: «Habría de formarse uno, un partido, en torno a mi nombre, y disentiría de él. Por espíritu de herejía. Hereje aun dentro de la herejía. Todo menos el dogma. ¿Y partido? ¡Partido, no, nunca! Siempre entero. ¿Y hay mejor modo de estar entero que quedarse solo? Diez hombres, cien hombres, mil hombres, cien mil hombres, pueden formar partido, pero un hombre solo no es partido».

Una y otra vez insiste en que nunca ha querido «ser hombre de partido» y que «para soldado de uno cualquiera de ellos no sirve, y para jefe menos». Su camino es el de «hacer opinión liberal, franca y netamente liberal, y fuera de todo partido político». Le obsesiona la libertad, que considera tan necesaria como el aire que respira. En *El Liberal* de Madrid, escribe: «Nuestro magisterio no es, no puede ser, dogmático; tiene que ser crítico. Dictar dogmas es engañar al prójimo. Dictar dogmas es matar la libertad de la inteligencia, es matar la inteligencia, porque la inteligencia es libertad.

Entender es lo único que libera. La obediencia ciega, propia del esclavo, no es de hombres».

Político, pero no de oficio

El catedrático toma parte activa en todos y cada uno de los problemas políticos y sociales de su tiempo, pero está claro que no es, ni desea ser, «político de oficio». Como Rector, se moja en los temas de la enseñanza hasta el punto de llegar a ser destituido de su cargo como si fuera –dice– «un perro inoportuno, sin previo aviso, ni amonestación, ni queja, ni petición de dimisión»; en sus «sermones laicos» quiere ante todo combatir lo que considera que es la auténtica llaga nacional, la superstición; no vacila en decir que «España necesita que la cristianicen descatolizándola»; se enfrenta con el problema agrario y los latifundistas, hasta llegar a afirmar que «no hay plaga mayor para un país cualquiera que la de esos grandes propietarios de tierras, ausentistas, perpetuos habitadores de la ciudad, que no distinguen el trigo de la cebada ni acaso la cabra de la oveja y que a las veces ni conocen las tierras de que son dueños. Esa indecorosa ralea es peor, mucho peor para el campo, que la langosta o la sequía».

Miguel de Unamuno siente honda certidumbre de tener una misión, y después de pasar por serias crisis de conciencia, se va formando en él una profunda persuasión de que es un instrumento en manos de Dios para contribuir a la renovación espiritual de España. Su papel consiste en realizar la redención del pueblo por la cultura, soltando sus llamados «sermones laicos» por toda la Península. En una de sus muchas entrevistas, declara: «Yo que soñé con una labor silenciosa y terca de pensador solitario y benedictino laico y libre creyente (no digo librepensador), me veo metido en el barullo de la lucha, en el tráfago del combate. Y no hay más remedio; hay que pelear y en la pelea desparramarse, prodigarse, acudir a todas partes, agitar más que enseñar. Tengo que esparcir mi alma así y no recogerla para embotellarla en uno o varios libros».

En esa su tarea de agitador, los personajes que se llevan la peor parte son, Alfonso XIII y Miguel Primo de Rivera. Considera que el rey que les ha tocado en suerte es la viva imagen de «la irresponsabilidad del poder». De él escribe en 1920: «Está perdido y nos

pierde. Se mete en negocios turbios, juega, bebe –y no agua– y putea. Es falso. Yo, a las veces casi solo y otras, seguido de algunos, llevo una campaña contra él, en la que, bajo cuerda, me alientan hasta gentes que luego le adulan». Asegura que Alfonso XIII «es tan malo como su bisabuelo Fernando VII, pero es más Habsburgo que Borbón. Falso desde la corona hasta las suelas de las botas de montar. Y mientras no se le eche no se podrá aquí no ya resolver, mas ni plantear los problemas políticos más urgentes». Cuando quienes le leían y escuchaban preguntaban: «Pero, ¿qué vendrá después?». La respuesta de Unamuno sonaba rotunda: «No lo sé, pero peor, más podrido, más plutocrático que esto no puede ser».

Cuando en 1923 se instala en España la dictadura, el catedrático agitador no vacila en afirmar: «Dicen que han venido a salvar el orden. Pero no hay más orden que el de la Justicia y esa tranquilidad exterior, de terror blanco, es desorden. Es la anarquía gubernamental». Y del dictador opina: «El Primo ese de Rivera no tiene más seso que una rana; es un prototipo de frivolidad y vanidad señoritil. No ambición, no, sino vanidad. Y los pobres calabacines que le rodean. Toda la tontería española está alzaprimada».

Hartos de soportar una lengua tan larga, en 1924, las autoridades del nuevo régimen deciden desterrarle a la isla de Fuerteventura, y justifican así su decisión: «El Sr. Unamuno ha sido condenado, no por sus ideas, sino por sus extravagancias. En éstas no había respeto para nadie, y el motivo de imponérsele la sanción que sufre fue publicar en América un artículo en el que no tenía reparo en ofender la majestad femenina de España».

A los pocos meses de su deportación, Primo de Rivera se mostró dispuesto a revisar la orden del destierro, el resultado fue el consiguiente indulto o perdón. Sin embargo, el veterano profesor se negó a volver a España mientras durara la dictadura y, hasta 1930 se instaló en Hendaya (Francia), desde donde no paró de ejercer su función de «mosca cojonera».

Le atormenta su país

Al volver a España, después de seis años de ausencia, el indomable bilbaíno declara en el diario republicano de San Sebastián *La Voz de Guipúzcoa*: «Espero que asistamos pronto al parto de

la civilidad española, al fin de los pronunciamientos y de toda dictadura, sea de reyes, de castas o de clases. Y al entronizamiento de la justicia que es la libertad de la verdad». Pero su visión esperanzada va a gozar de corta vida ya que, tras las alegrías iniciales del triunfo de la república, el panorama se ensombrece con los tristes acontecimientos de octubre de 1934: «Estamos en plena guerra civil –escribe–. O revolución, que es igual. Con su inevitable y justificable reacción. Se ataca y se defiende. Y hay el derecho de legítima defensa. Y en este derecho entra la represión adecuada». En sus reflexiones hace «un íntimo examen inquisitivo –no inquisitorial– de la reciente actualidad revolucionaria. Que como tal, como revolucionaria, es a la vez reaccionaria». Y deduce que «revolución y reacción son como la cara cóncava y la convexa de una misma superficie curva». Le preocupa seriamente el estado de su España «convulsionada por las más turbias pasiones». Entrados en 1935, Unamuno ve con claro pesimismo el porvenir de su país, y declara: «Se ha dicho y redicho mucho en España contra el caciquismo. (...) habría que decir otro tanto sobre el caudillismo. Lo estimo más peligroso».

Ese mismo año, en un viaje que realiza a Inglaterra, manifiesta en Londres, que en la actualidad se siente francamente perdido ante «las juventudes profesionales, radicalsocialistas, socialistas, católicas, republicanas». Algunos le parecen ser «deficientes mentales» porque «no saben expresar con palabras lo que sienten, no dicen lo que piensan. Y añade: «Yo me he negado ya a hablar en público en España, porque ahora nadie oye allí a nadie. El español ha confundido el gesto con el esfuerzo. Unos saludan así (Unamuno levanta el puño en alto) y otros saludan así (levantando el brazo en el saludo fascista). Y España se hunde».

El futuro de su país le atormenta, y manifiesta su profundo desengaño ante la República:

«Cada vez que oigo que hay que republicanizar algo me pongo a temblar, esperando alguna estupidez inmensa. No justicia, no, sino estupidez. Alguna estupidez auténtica, y esencial, y sustancial, y posterior al 14 de abril. Porque el 14 de abril no lo produjeron semejantes estupideces. Entonces, los más de los que votaron la República ni sabían lo que es ella ni sabían lo que iba a ser «esta» República. ¡Que si lo hubieses sabido...!».

Miguel de Unamuno, en un principio, apoya el golpe militar del 18 de julio de 1936. Pero enseguida se siente del todo decepcionado al comprobar que «España es un manicomio suelto. Bolchevismo y fascismo son las dos formas –cóncava y convexa– de una misma y sola enfermedad mental colectiva».

A partir de aquí, el viejo profesor ya no tiene otro remedio que quedarse encerrado en su propia casa, vigilado y apartado de un mundo que no lo entiende y que él mismo no entiende. Los amigos le abandonan y nadie va a visitarlo; a veces por disconformidad, otras por miedo o cobardía. Enclaustrado, solo y amargado, se lamenta ante el establecido «régimen de terror de una parte y de otra, por los unos y los otros (por los hunos y los otros). Todos piden sangre y exterminio y guerra sin cuartel». Y predice el triste futuro de «esta dictadura castrense»: «Cuando se acabe esta salvaje guerra incivil, vendrá aquí el régimen de la estupidización general colectiva y el más frenético terror».

Con este estado de ánimo, nuestro protagonista fallece en su domicilio el día treinta y uno de diciembre de 1936. No muere precisamente «soñando», como había anhelado en uno de sus últimos poemas.

Mientras disfrutaba leyendo esta sólida y completa biografía, me fueron viniendo a la cabeza sucesivos títulos para mi trabajo. Primero pensé en el de Unamuno: un hombre libre; después me pareció acertado, El grito del corazón; finalmente, y como el lector puede comprobar, me decidí por El agitador de espíritus, ya que, en realidad es lo que nuestro personaje fundamentalmente fue ©



Entrevista

Abilio Estévez: «La patria no es más que lo que los políticos de cualquier signo nos quieren hacer creer»

María Escobedo

Es un placer leerlo y un riesgo hacerle una entrevista, porque el novelista, poeta y dramaturgo cubano Abilio Estévez (La Habana, 1954) es de esos autores que pueden convertir una pequeña pregunta en un gran error, cuando considera que la interpretación del periodista no se ajusta milimétricamente a la intención o el contenido de su obra. En esta conversación, en la que habla de su último libro, *El bailarín ruso de Montecarlo*, recién publicado por la editorial Tusquets, el lector podrá encontrar buenos ejemplos de eso, pero también de su visión perspicaz de la literatura y de la realidad, que tan patentes resultan en ésta y en el resto de sus textos, entre los que se encuentran las novelas *El navegante dormido*, *Inventario secreto de La Habana*, *Los palacios distantes* y, sobre todo, la que le dio a conocer en España, *Tuyo es el reino*; y obras de teatro como *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, *La noche* o *Ceremonias para actores desesperados*, que en su edición española incluye las piezas *Santa Cecilia*, *Freddie* y *El enano en la botella*. *El bailarín ruso de Montecarlo* cuenta la historia de Constantino Augusto de Moreas, un especialista en la obra y la vida de José Martí que cuando es invitado por la Universidad de Zaragoza, para dar una conferencia sobre el autor de *Versos sencillos* y *La edad de oro*, decide no bajarse en su parada y seguir un impulso que lo lleva

a Barcelona, donde empieza una vida de exiliado que le busca un sentido a su vida mientras escapa de su país, en el que se siente asfixiado por la dictadura. El camino no es fácil, ni se parece a ninguna posible idea preconcebida que pudiera tener de la acomodada Europa, entre otras cosas porque no tiene dinero para pagarse lujos, así que se aloja en una pensión miserable del barrio del Raval, donde se hace amigo de la peculiar dueña, otra perdedora en busca de algo que hacer con su existencia. Quizá para embellecer la realidad, Constantino, un hombre libresco que lee de continuo a Chateaubriand y que suele buscar las respuestas que contesten a las preguntas que le hacen en citas sacadas de sus autores predilectos, se refugia en una fantasía o un recuerdo que le trae a la mente a un bailarín ruso, que él mismo duda que lo sea, puesto que, más bien, cree que se trata de un falso tártaro, de un cubano disfrazado, y que representa para él alguna clase de ideal, por su talento, su belleza, su fe en su destino y su proyecto de montar un ballet en Montecarlo que él planea como un espectáculo inolvidable. Al bailarín lo ha conocido en una zafra, a la que el Gobierno de la isla lo mandó a cortar caña después de que escribiese un artículo, que de todos modos nunca sería publicado, en el que se preguntaba qué importancia podría tener que José Martí fuera homosexual, como algunos profesores habían señalado. Las revoluciones a veces se vuelven tan reaccionarias que no pueden tolerar la idea de que sus propios mitos se hubieran tomado la libertad de tener vida propia, y castigan a Constantino porque lo consideran culpable de dudar de la hombría del símbolo patriótico. De esos aspectos y otros de *El bailarín ruso de Montecarlo* habla Abilio Estévez en esta entrevista.

– *Cuando dice que «La Habana no es una ciudad, sino una serie de fracasos superpuestos», ¿el narrador de su novela está hablando de arquitectura o de política?*

– Creo suponer que el narrador se refiere a muchos fracasos superpuestos. Fracasos históricos, políticos, espirituales. Cuando terminó la guerra con España en 1898, Cuba no encontró una

«*El bailarín ruso de Montecarlo* cuenta la historia de Constantino Augusto de Moreas, un especialista en José Martí»

libertad total, ni siquiera estuvo en el Tratado de París, hubo una intervención, un gobernador norteamericano. Y luego, la gran frustración nacional, porque se instauró una república, que supuso una democracia demasiado imperfecta, con altos niveles de corrupción que llevaron a la revolución de 1933, contra el dictador Machado. Más tarde, dos golpes de estado. El triunfo de una revolución que llenó de esperanzas a un pueblo, al que poco a poco lo decepcionó. La de Cuba ha sido una historia de esperanzas que se rompen. Una decepción tras otra hasta el gran escepticismo de los últimos años.

– *¿Toda revolución acaba siendo reaccionaria, y puede serlo hasta el punto de considerar, como en* El bailarín ruso de Montecarlo, *que si José Martí hubiera sido homosexual ya no podría ser un héroe en Cuba? Al protagonista de su libro lo mandan a la zafra, a cortar caña a Matanzas, por sostener lo contrario.*

– Sí, por supuesto, cuando una revolución impide que no haya otro movimiento ideológico que no sea el de ella misma, se detiene y ya comienza a ser reaccionaria. Para que una revolución no llegue a ser reaccionaria, habría que partir quizá del presupuesto de que se mantiene siempre en revolución, lo cual me parece un supuesto acaso imposible. Si Martí hubiera sido homosexual, creo que ni siquiera habría llegado a poder organizar la revolución de 1895. Es que este hombre obsesionado por una causa, que vivió para la revolución, debió soportar ataques desde muchos puntos. Imagínese lo que hubiera sido, si para colmo hubiera sido homosexual en aquellos años aún más hipócritas e intolerantes. Impensable. Pero es que, además, una revolución tan machista como la cubana de 1959 no lo hubiera adoptado como ícono. Esa revolución, misteriosamente (o tal vez no tan misteriosamente) no implicaba una revolución moral en el sentido de la libertad de elección. Traía consigo una moral judeocristiana. ¿Cómo se entienden, si no, los campos de trabajo forzado de los años sesenta, para reeducar homosexuales, cristianos, contrarrevoluciona-

---

«De ser homosexual Martí, una revolución tan machista como la cubana de 1959 no lo hubiera adoptado como icono»

rios? El desprecio por el homosexual aún hoy está muy bien instalado en la mentalidad de la cúpula revolucionaria.

– Por otra parte, en su novela queda claro que los padres de la patria están cortados a la medida de los sistemas políticos que los utilizan. ¿Es el caso de Martí?

– Indiscutiblemente. Los padres de la patria son símbolos, mitos, a partir de los cuales construir un imaginario. Como las banderas, los himnos, las frases hechas. Y sin duda alguna es el caso de Martí. Lo más importante de su obra literaria, por ejemplo, ha quedado sepultado bajo un montón de discursos verbosos, supuestamente enaltecedores.

– ¿El patriotismo es un modo de chantaje? Usted recuerda un lema que hizo furor en la Cuba de finales de los sesenta: «Sólo los cristales se rajan, los hombres mueren de pie.»

– En efecto, creo que tanto yo como mi personaje estamos de acuerdo en que el patriotismo es un modo de chantaje. Todos sabemos más o menos en qué momento surgió el concepto de patria. Todos sabemos cuántas personas han muerto «por la patria», y también sabemos por lo que de verdad estaban muriendo. Y sabemos cuántas muertes inútiles hay en los caminos del patriotismo. Muy en primer lugar en los regímenes totalitarios, donde «si no estás conmigo estás contra mí», y donde el poder se mantiene gracias a la invención, exasperación o exageración del enemigo. Un estado así sólo se sostiene en permanente pie de guerra. Y la supuesta guerra forma parte también del imaginario. La patria, creo yo, no es lo que los políticos de cualquier signo nos quieren hacer creer. La patria no es eso que ellos manipulan para sus fines y sus afanes de poder. La patria está en otro lugar, mucho más sencillo y más íntimo, y no exige sacrificios.

– El narrador de El bailarín ruso de Montecarlo *dice que salir de Cuba es dejar de sentirse investigado. Pero lo que encuentra en España*

«Todos sabemos cuántas personas han "muerto por la patria", y sabemos por lo que de verdad estaban muriendo»

tampoco es el paraíso que esperaba. A Reinaldo Arenas le ocurrió lo mismo al llegar a Miami. ¿Emigrar es cambiar de infierno?

– No recuerdo que el personaje de mi libro esté buscando ningún paraíso. No lo creía tan ingenuo. ¿Será tan simple mi personaje como para creer que hay paraísos, terrenales o no? Tengo la impresión de que mi personaje no busca el paraíso, sino la posibilidad de saber qué hay «más allá», descubrir otras posibilidades. Quizá suponga que dejar de sentirse vigilado, es lo que más puede parecerse al paraíso. Y en ese sentido, no creo que se queje. Encuentra un mundo nuevo, la posibilidad de atravesar una frontera, una compañía en la dueña del hostal. ¿Qué más puede pedir? Lo que le ocurrió a Reynaldo Arenas al llegar a Miami es lo que le ocurrió a Reynaldo Arenas al llegar a Miami, no lo que le ocurrió a Constantino. Cada cual cuenta la historia como la vive, como la entiende y la vive. Constantino no cambia de infierno. Constantino quiere llegar a Montecarlo, y hacia allá se encamina. Eso en cuanto al personaje, porque en cuanto al autor de la novela, es decir, en cuanto a mí, tengo mucho que agradecer a España y en especial a Barcelona. España, Barcelona, me ha salvado la vida ¿como podría considerarla un infierno?

– ¿Poder elegir los fracasos ya es un modo de libertad? En la novela, el protagonista dice, tras ser atracado y agredido por un joven al que seguía, que »siempre es mejor que la humillación venga de un joven hermoso que de algo oscuro e invisible, de un poder terrible, intocable y demencial.»

– Poder elegir es un modo de libertad. Y si se fracasa o se triunfa ya viene después. Como decía José Lezama Lima, «lo importante es el flechazo, no el blanco». Me ruboriza un poco tener que afirmar algo tan evidente. Por supuesto que hasta las humillaciones es mejor elegirlas, o por lo menos que estén entre las posibilidades de la elección propia. Lo que es insoportable es un estado todopoderoso que lo decida todo por ti, que no te permita ni siquiera soñar con otras posibilidades de vida.

«Tengo mucho que agradecer a España, me ha salvado la vida ¿cómo podría considerarla un infierno?»

– ¿Cómo sería Cuba si no estuviera, como usted dice, «a noventa millas del País-más-poderoso-de-la-Tierra»? ¿Hubieran podido morir en ese otro lugar Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas, por ejemplo?

– No sé cómo sería Cuba si geográficamente no estuviera a 90 millas del país más poderoso de la tierra. Cuba es Cuba y está donde está, y no es Australia, ni Madagascar. No me gusta entrar en especulaciones. Y la historia ha sido cómo ha sido y Cabrera Infante y Reinaldo Arenas murieron donde murieron. Y yo también moriré donde deba. Se podría especular largo y tendido sobre lo que hubiera podido pasar y no pasó. A mí eso me parece un ejercicio agotador e inútil.

– Las dictaduras, además de crueles son cínicas, a menudo hasta el ridículo, y supongo que eso es lo que denuncia su relato de los «actos voluntarios obligatorios» que se ven obligados a realizar los díscolos como Constantino Augusto y el falso bailarín tártaro.

– Sí, en efecto, las dictaduras son crueles, cínicas, con un componente kitsh bastante fuerte: piénsese en los lemas, los himnos, los uniformes, los desfiles, los mausoleos... Y por supuesto, crean su propio lenguaje y sus propios mecanismos de comprensión de ese lenguaje. Tienen su «emotividad verbal». A los que ella no les gusta, los llama «gusanos», o son bandidos, o apátridas. Identifican el estado con el país. Por ejemplo, el que simpatiza con las ideas revolucionarias «es un amante de Cuba». El que no, «es un enemigo de Cuba». Así, los trabajos voluntarios no eran voluntarios. Y obligaban a aplaudir cuando se daba la orden, aunque no se tuvieran ganas de aplaudir.

– Y al personaje de su novela, ¿qué le habría ocurrido si en lugar de seguir un impulso y, en lugar de quedarse en Zaragoza, donde va a hablar de Martí en un congreso, decide continuar hacia Barcelona y empezar otra vida?

«Las dictaduras son crueles, cínicas, con un componente kitsh: piénsese en los lemas, los himnos, los uniformes...»

– Si mi personaje hubiera decidido seguir a Zaragoza, hablar en el simposio y regresar luego a Cuba, no hubiera sido el personaje de mi novela, ni siquiera hubiera sido mi novela. Hubiera tal vez continuado con la oscura farsa de su vida. Sería otra historia.

– ¿Los cultos mienten más, porque recuerdan citas que se pueden atribuir, como hace a menudo el protagonista de El bailarín ruso de Montecarlo?

– No entiendo esta pregunta de que los cultos mienten más. O en todo caso no es así como lo veo. Mi personaje, creo, no miente: juega. Tiene mucho de lúdico su modo de entender la cultura. Lo que sucede tal vez es que mi personaje parece tener un sentido del humor, un poco triste, sí, pero sentido del humor al fin y al cabo. Es un hombre que se burla de sí mismo y posee una cultura que le permite agudizar ese sentido del humor. No se trata de mentir, dicho así, solemnemente. Se trata de una mayor probabilidad de jugar con la cultura, de divertirse con ella, en el amplio sentido que puede tener esta palabra, divertirse.

– Constantino Augusto, de hecho, parece dos veces extranjero: porque está en otro país y porque, esté donde esté, lo rodean personas para quienes la cultura es un estorbo o no existe.

– Sí, quizá es dos veces extranjero, porque tiene una vida excesivamente libresca. Es poco práctico. Y no ha vivido mucho, no se desenvuelve bien en la llamada realidad. Ha leído mucho, lo cual crea un personaje extraño y algo incómodo.

– ¿Por qué eligió a Chateaubriand como mentor espiritual, por así decirlo, de su protagonista?

– Porque yo, el autor, he leído mucho las *Memorias de ultratumba*, desde que empecé a disfrutarlas, muy joven, en una edición abreviada, que, por cierto, no robé. Virgilio Piñera, mi gran amigo y alguien a quien mucho le debo, leía una y otra vez a Chateaubriand. Se sabía su vida de memoria. Partí, pues, de algo personal.

«Mi personaje no miente: juega. Tiene mucho de lúdico su modo de entender la cultura»

– Extraña leer en una novela que «los reinos de la imaginación son una de las grandes carencias de la vida.»

– Estoy en París. He venido a un evento de celebración del centenario del nacimiento del gran poeta cubano José Lezama Lima. En esta noche parisina, donde se unen una ciudad tan leída (antes de ser conocida), con el homenaje a un poeta que tanto reflexionó sobre la «imago», he estado releyendo *El bailarín ruso de Montecarlo* para encontrar la frase que usted dice y que a mí también me sorprende. Porque toda esa pequeña novela, hasta donde alcanzo a entender, es una celebración de la imaginación por encima de la vida. Y si no «por encima de» la vida, al menos la imaginación como consecuencia de la vida. La salvación por la imaginación. El narrador llega incluso a decir: «Alguien que prefirió, por tanto, cualquier artificio, la literatura, el más primoroso de los disfraces, puesto que nunca le han interesado las rudezas, las groseras inexactitudes de la realidad». Tal vez me equivoque, pero en esta novelita ¿no parece que todo es imposible, resultado de la imaginación?

– ¿Qué busca ese personaje inseguro, especialista en un escritor al que en parte desprecia, con la disculpa de buscar a ese bailarín ruso que, seguramente, es un impostor? ¿La libertad? ¿Su sexualidad?

– Pues mire, no estamos de acuerdo. Yo no creo que ese bailarín sea un impostor. Sospecho que ese bailarín cree efectivamente que bailará en los Ballets rusos de Montecarlo. Si no fuera por esa fe «delirante», ¿qué sentido tendría que se esforzara junto a una barra en las ruinas de un balneario? Se ha creado su propia historia y cree en ella. Así es como modestamente lo veo. Y es que, más todavía, me parece que ese personaje no es del todo real, ¿no será acaso una invención de Constantino? Y la búsqueda de Constantino, ¿no será quizá una búsqueda de la belleza? La belleza tan necesaria para vivir, aun más en condiciones difíciles. Sí, puede que lo que Constantino busque sea la belleza. Aunque en este caso la belleza se le aparezca en la forma de un joven bailarín.

«Mi novela es una celebración de la imaginación como consecuencia de la vida. La salvación por la imaginación»

– ¿Todo el que escapa mejora? Constantino y la patrona de la miserable pensión Quo Vadis?, en la que se aloja, deciden irse juntos a Montecarlo más por lo que dejan atrás que por lo que les pueda esperar?

– Todo el que escapa mejora si su deseo es escapar, claro está. Creo advertir que el verbo «escapar» ya implica el deseo de no estar donde se está. Y si uno se va de un lugar donde no quiere estar, obviamente mejora, aunque tenga que enfrentar problemas nuevos.

– En el libro, cita a Rilke, que en un ensayo sobre Rodin dice que «la fama no es más que la serie de malentendidos que se reúnen en torno a un hombre.» ¿La notoriedad es una forma de la mentira, o de la injusticia, o de la calumnia?

– Estoy de acuerdo con la frase de Rilke sobre Rodin. Con la fama quizá pase como con el amor, que parece crear una serie de cristalizaciones en torno a la persona real. Cristalizaciones que impiden «ver» quien se haya detrás. No sé si la notoriedad es una forma de la mentira, de la calumnia o de la injusticia. Creo que dicho así, suena tremendo. Creo, en todo caso, que un mito no es una persona, que el mito oculta a la persona. La fama es una serie de malentendidos, en efecto, Rilke lo dijo muy bien.

– Su protagonista es cojo, como el de la última novela del peruano Jaime Bayly. ¿Es una tarea del escritor hacer visibles las minusvalías de todo tipo que las sociedades modernas, tan insolidarias, parecen querer ocultar?

– Sí, mi personaje es cojo, aunque no sé si con eso quise denunciar algo. Cierto que una de las tareas del escritor es hacer visible lo que está oculto, así como convertir en misterio lo que es demasiado cotidiano. Y también, muy cierto, que la sociedad moderna es bastante insolidaria. Sólo que la imperfección de mi personaje lo sitúa en un plano de desventaja con el otro personaje, el bailarín. Convierte, a sus ojos, en más admirable, la perfección inevitable del bailarín.

«Un mito no es una persona, el mito oculta a la persona. La fama es una serie de malentendidos»

– De todas formas, a usted no le importa enfrentarse de manera crítica a los símbolos nacionales, e igual desmonta la imagen pública de Martí que describe la catedral de la Sagrada Familia de Barcelona como «un monumento al delirio como conservado después de un bombardeo.»

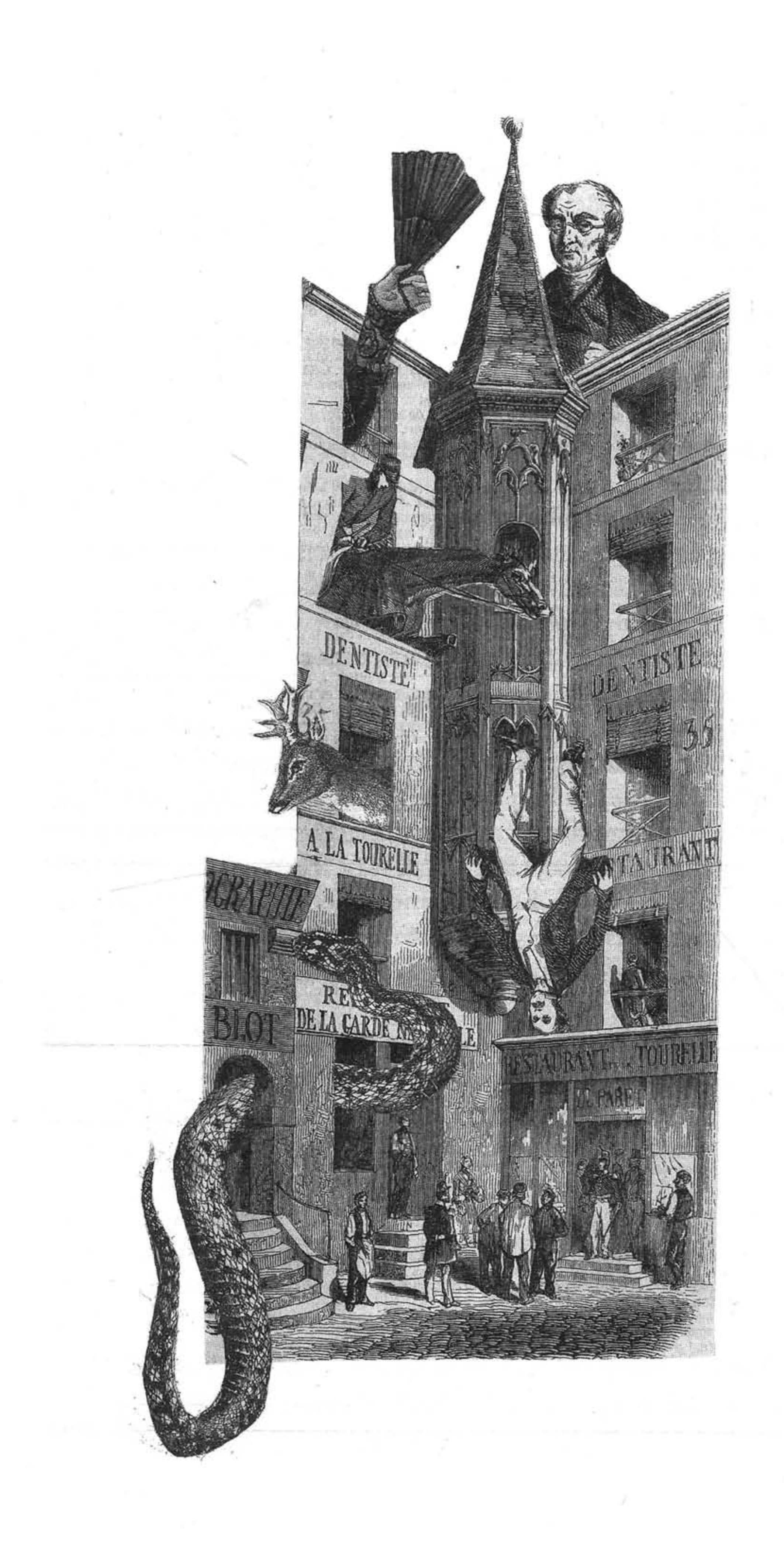
– Usted dice: «De todas formas, a usted no le importa enfrentarse de manera crítica a los símbolos nacionales, e igual desmonta la imagen pública de Martí que describe la catedral de la Sagrada Familia de Barcelona como un monumento al delirio como conservado después de un bombardeo». Esto es una afirmación bastante categórica por cierto, no una pregunta, de modo que no veo qué debo responder. En primer lugar, no se debe caer en la ingenuidad de confundirme a mí, autor, con mi personaje. Quien dice odiar a Martí es mi personaje, no yo. Quien habla de la sagrada Familia es mi personaje, no yo. De todas formas, valga aclarar que me parece que, en tanto creador de ese personaje, no he «desmontado» la imagen pública de Martí. No me creo capaz de semejante cosa. Si acaso, he intentado desmontar las manipulaciones a que se ha visto sometida la imagen de Martí, un hombre que fue un gran hombre, un gran poeta y que tiene unos diarios sencillamente asombrosos. Pero que corrió la mala fortuna de caer en el lodazal de las retóricas de los políticos de turno. En cuanto a La Sagrada Familia, no entiendo que se trate de desmontar algo con decir que sea un delirio. O quizá tenemos conceptos diferentes sobre lo que significa delirio. Para mí (y parece ser que mi personaje y yo compartimos esa opinión), por ejemplo, *Paradiso*, de Lezama Lima, *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas, *Rayuela*, de Cortázar, incluso la capilla Sixtina son obras del delirio. Son «tentativas imposibles», como decía Vargas Llosa. Para mí delirio, delirante, no son en absoluto términos peyorativos. Son manifestaciones de la feliz desmesura del hombre a la hora de crear. La Sagrada Familia es una obra desmesurada. Y si ahora parece salida de un bombardeo es porque aún está llena de grúas fantasmagóricas. Tampoco sabía, créame, que La Sagrada Familia fuera un símbolo nacional.

«He intentado desmontar las manipulaciones a que se ha visto sometida la imagen de Martí por parte de los políticos»

– También hay en El bailarín ruso de Montecarlo una observación sobre la Memoria Histórica que en España levanta tantas pasiones, cuando Constantino dice que su extraña compañera de viaje ha nacido «en una tierra que comienza a olvidar a sus miles de muertos (aunque muchos estén sin sepultar), y a sus asesinos (aunque muchos no hayan recibido sus castigo).» ¿Qué le parece el caso del juez Garzón, expulsado de la Audiencia Nacional por tratar de investigar los crímenes del franquismo?

– El caso del juez Garzón me ha sumido en la perplejidad. Y creo que a todos los que de algún modo u otro amamos la justicia, nos ha dejado un sabor de triste fracaso. ¡España fue tan grande cuando investigó los crímenes de las dictaduras argentinas y chilena! España estuvo entonces en la vanguardia del derecho y la justicia ¿Y por qué las familias de las víctimas no podían tener derecho a encontrar los huesos de sus muertos y darles debida sepultura? Es probable que nunca sea sano que las heridas cierren en falso. Me inclino a creer que sólo se posterga un problema que tarde o temprano tendrá que resolverse. Y es mejor enfrentar los problemas de una vez, que dejarlos actuar en la oscuridad como la carcoma en la madera. Si uno asume su pasado con valentía, tiene derecho a asumir con valentía su presente. ¿Por qué tendría que haber a estas alturas «una España que muere y otra España que bosteza»? En todo caso, es así como lo veo desde la pequeña posición que ocupo en este inmenso país ©

«Si uno asume su pasado con valentía, tiene derecho a asumir con valentía su presente»



DENTISTE
35
A LA TOURELLE
BLOT

CH

Biblioteca

El funcionario poeta

Álvaro Pombo

Carlos Eymar ha logrado con este ensayo titulado *El funcionario poeta* y subtitulado: *Elementos para una estética de la burocracia* (y sub-subtitulado mediante un icono de la Dirección General de Tráfico: *Atención doble sentido)*, un libro irónico. Un libro cómico dotado –como diría Saul Bellow– de seriedad superior y dirigido específicamente (y este «específicamente» es, por supuesto, cómico también) a, exactamente, tres millones cuatrocientos veinticinco mil trescientos tres funcionarios españoles. Esto es mucho decir, este dato. Pero, con ser mucho, no es apenas casi nada, si no fuera por lo implicado en el análisis, en la fenomenología del funcionario en cuanto tal que es lo que se lleva a cabo en este libro. Edmundo Husserl ya declaró en –creo recordar– *La crisis de la ciencia europea y la fenomenología trascendental,* que el fenomenólogo es «un funcionario de la humanidad», que la tarea fenomenológica estricta no podrá ser llevada a cabo por una sola generación de fenomenólogos, por capaces que fueran, sino que requeriría toda una clase entera de funcionarios para llevar a buen puerto la empresa trascendental total. Fijen su atención y excluyan todo lo demás que no sea la palabra funcionario. El interés de este libro de Carlos Eymar procede enteramente de este análisis descriptivo del funcionario. No se sirve Eymar del método fenomenológico estricto sino de lo que podríamos llamar una fenomenología histórica, sociológica o cultural, cosa que el propio Husserl nunca hizo pero que muchos discípulos suyos sí comenzaron a ejercitar con gran fecundidad espiritual. Debo señalar aquí, antes de internarme en el análisis del análisis de Eymar, que la finalidad de la descripción husserliana es un proporcionar, un dar razón de... todos los hechos pertinentes a un determinado campo de investigación, pero, por supuesto, no

---

Carlos Eymar: *El funcionario poeta*. Ed. Forcola, Madrid, 2010.

puede proporcionar y no proporciona un recuento de todos los hechos, porque el número de hechos de cualquier campo determinado es infinito. El método, pues, utilizado en estos análisis es el de la enumeración trascendental incompleta o el método inductivo intuitivo aplicado a un fenómeno histórico-social como es el nacimiento y expansión del funcionariado. Lamento haber comenzado de un modo tan retumbantemente pedante. Es simplemente mi entendimiento agente, cada vez menos yo mismo, quien requiere situar este libro de Carlos Eymar dentro del correspondiente marco ideológico.

Para llevar a cabo su análisis del funcionariado, se sirve Eymar de una diferencia específica en el caso del funcionario en cuanto tal: considera el caso específico del funcionario-poeta. «Los funcionarios-poetas, reales o imaginarios, ejercen un raro atractivo, su peculiar condición es como una aureola, un suplemento estético que se trasfunde a su obra. Es la fascinación que irradia todo *homo duplex* y que hay que explicar por el momento de la revelación». Del mismo prefacio es este otro texto: «Legitimar la existencia simultanea de lo burocrático y de lo numinoso es propio de un nuevo espécimen histórico de homo duplex». El funcionario es un sacerdote. Recomiendo al lector leer muy atentamente el apartado titulado «Idealismo burocrático» (p. 62-69). De gran interés también es el apartado siguiente, titulado «El funcionario real», pero a mí me interesa más el idealismo burocrático porque engancha, tanto con la idea mencionada del fenomenólogo como funcionario de la Humanidad como con el vate hörderliniano, heideggeriano y rilkeano: lo que permanece los poetas lo fundan... y mil textos más. Sólo mencionaré, para subrayar el carácter sacerdotal del poeta, uno de los *Sonetos a Orfeo* de Rilke, el diecinueve, de la primera parte. Pero volvamos ahora al idealismo burocrático. Subraya, por una parte, Eymar, el origen hegeliano del primer esbozo de la personalidad burocrática: si lo verdadero es el todo, el individuo haya su verdad y su identificación moral en la identificación con el Estado, en cuanto este encarna la idea ética. Y, partiendo de Hegel, en estas páginas Eymar va siguiendo el desarrollo de la idea burocrática hasta el grado más alto del individuo funcionario. La vieja mística del sacerdocio –nos dice Eymar– está latente en todos los programas de selección, información, de las

modernas escuelas de administración, incluyendo la célebre ENA francesa.

(Sacerdocio y funcionariado han estado siempre unidos, adoraban al Dios pero anotaban también las tablillas de arcilla las sacas de grano que entraban o salían del templo.)

Vale la pena citar el texto completo de Eymar, aunque resulte largo: «Los requisitos de idoneidad física o la exigencia de antecedentes penales negativos para ingresar en cualquier cuerpo administrativo son mínimas garantías de pureza, moralidad y ruptura con el universo periférico. Además, se requiere que el novicio termine por considerar su trabajo con toda la seriedad de una vocación a la que se liga toda la existencia material y espiritual. Servicio a los intereses colectivos, independencia de las luchas partidistas, saber específico que proporciona sentimientos de poder y dignidad: he ahí algunos de los contenidos de ese sacerdocio (...) Vocación que le ha venido de lo alto, nunca confirmada por el pueblo sino por un grupo de expertos que le han considerado digno y capaz. A partir de esa bendición, el funcionario de escalafón (abogado, profesor, economista, arquitecto, médico, militar) encontrará en su pertenencia al cuerpo el sentido de sus ambiciones personales por llegar a la *cabeza.* Y la fuente de su orgullo. Esta conciencia le hará olvidar su condición inanimada de engranaje para transformarlo en célula de un organismo vivo o *corpus misticum* que gobierna amorosamente toda su existencia. La pertenencia a una jerarquía mística acaba por consumar el carácter sacerdotal del funcionario cuando el ejercicio de su actividad profesional se rutiniza y se convierte en rito. Según Merton, lo específico de la personalidad del funcionario es su carácter ritualista, la rigidez defensiva de su comportamiento, su espíritu de ortodoxia siempre acomodado a las normas, criterios o protocolos emanados desde arriba». Retengan esta última palabra o concepto descriptivo de los protocolos emanados desde arriba, puesto que yo mismo he titulado toda mi obra poética entera Protocolos. Quizá más adelante en la discusión pueda contribuir a este excelente libro de Eymar con una pequeña aportación acerca de por qué yo llamo enunciados protocolarios o protocolos a mis poemas.

Con gusto continuaría leyendo y comentando este espléndido ensayo: la unión del funcionario de escalafón con el tecnócrata,

más el funcionario real, más el contraste entre este personaje y el soñador anárquico, el poeta. Insistiría, con Carlos Eymar, en que el poeta tiene el poder de nombrar: «Que es el poder absoluto del que carece el sacerdote, sometido a la rutina de la glosa o la cotidiana repetición de la letanía». Recuerden Ud la elegía rilkeana: estamos aquí para decir casa, árbol, fuente, ventana, escarabajo pelotero, cardo borriquero, pero para decirlo de tal manera como esas mismas cosas jamás pensaron que llegarían a ser dichas.

Debo saltarme toda la descripción del poeta y su comparación con el funcionario y debo saltarme los tres espléndidos sucesivos ensayos sobre Kafka, Pessoa, pero sobre todo, por su novedad para mí, el ensayo sobre Kojève o la estética del funcionario cosmopolita.

En esta dialéctica de particularidad y universalidad del funcionario de la humanidad, tenemos a este personaje, Alexander Kojeve, en el cual la particularidad parece reírse de lo universal pero no lo hace de forma destructiva y aniquiladora sino amigable y suave. «La sonrisa irónica y estetizante hace sobrevivir a lo universal aunque no ya de forma luminosa y arrebatadora. El gris es el color tragicómico, el color de la síntesis de lo particular y lo universal, del derecho administrativo, del fin de la historia, del ocaso en que el buho de Minerva levanta su vuelo». Tengo forzosamente que terminar aquí expresando mi admiración por el libro en la única forma en que soy capaz de hacerlo: disintiendo acerca de la interpretación del funcionario. Asintiendo y disintiendo a la vez. Como es debido. Lo mismo que lo hago con la pretensión rilkeana de que «tan sólo el canto sobre la Tierra consagra y celebra» (última estrofa del soneto XIX) C

Un thriller sensacional

Alfredo Bryce Echenique

La novela negra, ese género inmortalizado por autores como Dashiell Hammett, Chester Himes o el propio Edgar Allan Poe, –a quien André Gide, su traductor en Francia, equiparó incluso con William Faulkner– y que en Europa tuvo a Georges Simenon o Manuel Vázquez Montalbán, en tiempos nada lejanos, aunque sin olvidar por ello al propio Dostoievski de *Crimen y castigo*, por más angustia metafísica que emane de sus páginas, y al todopoderoso Balzac, tampoco al gran Chesterton del Padre Brown y al celebérrimo Sherlock Homes de Arthur Conan Doyle.

Basado en muchos de estos autores nació el cine negro, que tuvo también a varios *inmortales* como Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Robert Mitchum, Edward G. Robinson, James Cagney o Peter Lorre y Peter Cushing. Sin embargo, tan grande literatura no ha dejado casi huellas entre nosotros. Una de las grandes excepciones vendría a ser Alonso Cueto, quien ya ha *visitado* en algunas de sus novelas anteriores el mundo del crimen y de la serie negra en la sociedad, e incluso el de la desconfianza popular en el sistema, que lleva a un individuo que nada tiene de investigador y menos, si cabe, de policía, a indagar, sospechar, y no conformarse hasta llegar al fondo de la noche, en esta sociedad del dinero en que vivimos.

Pero nunca antes había escrito Alonso Cueto un verdadero libro de intriga y desconfianza, del dinero en las más altas esferas, un gran *thriller* en que un hombre, Antonio, personaje central profundamente afectado por el crimen de un familiar, efectúe una investigación personal cuyas conclusiones dejen realmente en ridículo a todas las demás. Un trabajo tan improvisado como apasionante llevará a este sobrino de la víctima a sacarle varios cuerpos de ventaja al detective oficial contratado por su propia familia.

Alonso Cueto: *La venganza del silencio*. Ed. Planeta, Barcelona, 2010.

Para ello el joven va penetrando hasta la más bajas esferas de una sociedad aparentemente inmóvil pero que su innata curiosidad, empujada por la simpatía que siente por la víctima y los presuntos asesinos (padre e hija) recorrerá literalmente de cabo a rabo los más inusitados meandros de Lima, recurriendo para ello a una gran economía de medios e incluso tan sólo a unas cuantas pinceladas de su apasionante itinerario.

Es en efecto asombrosa la manera en que en esta novela, en el logradísimo libro que es *La venganza del silencio,* Alonso Cueto entra de lleno en un género que por regla general ha interesado poco a la crítica desde el punto de vista de su escasa «litératurité», es decir, del supuesto valor específicamente literario. Las excepciones pueden contarse con los dedos de las manos. A Edgar Allan Poe, por ejemplo, se le respeta porque ya es un clásico venerable, pero los puristas lo hacen más en mérito de su imaginación que por la calidad de su prosa y se ha llegado al extremo de atribuir todo su prestigio entre la crítica francesa únicamente a la gran traducción que hizo de Baudelaire al inglés.

Pero si la novela negra ha interesado escasamente desde un punto de vista estrictamente literario, ha acaparado en cambio gran atención entre los sociólogos y los psicólogos como una manifestación y síntoma de la neurosis de la sociedad industrial y post industrial en que vivimos hoy. Es, en efecto –y el caso de *La venganza del silencio* es buena muestra de ello entre nosotros– una opinión generalizada que la novela policial ha desarrollado en clave cotidiana y popularizada una filosofía de la inquietud que en nuestra sociedad y su cultura nace oficialmente, o sea también históricamente, con Soren Kierkegard, un contemporáneo de Edgar Allan Poe, que publica en 1844 bajo seudónimo *Un estudio sobre el miedo,* o sea el mismo año en que Poe escribe su famoso poema *El cuervo.*

Como ellos, hoy, entre nosotros, Alonso Cueto representaría una forma latinoamericana, y cómo no también española, de esta filosofía de la angustia que engendra la sociedad del dinero en que vivimos y que también podría definirse como la más literaria forma de esta angustia cotidiana de la inseguridad, característica del desarrollo histórico del sistema capitalista, con la lucha por la emulación económica y la competencia individual, ensombrecida

a menudo por el fantasma de las muchas amenazas proyectadas sobre el capital.

Todo lo dicho hasta el momento subyace en este gran *thriller* en que un autor tan notable como Alonso Cueto le da otra vuelta de tuerca a su capacidad de apasionar hasta al más descuidado lector. Sin embargo, su novela transcurre en gran parte en un medio estrictamente familiar, hoy ensombrecido por un crimen *en casa*, iluminado a su vez por un bella historia de amor, también *casera*, y en lo policial aclarado finalmente con la más asombrosa revelación, algo absolutamente inesperado y hasta inexplicable, en cierto punto, o en todo caso contrariando cien por ciento no sólo la versión policial sino también la familiarmente aceptada como única. Con excepción, cómo no, del muy inquieto sobrino Antonio. Tal es el sorprendente final de una novela cuyo autor debe ser, pensándolo bien, el primer sorprendido. Y, además, muy gratamente sorprendido C



La cháchara de Juan Bonilla

Felipe Benítez Reyes

Esa variopinta y pintoresca jerarquía literaria que integra a los escritores raros, olvidados y curiosos deja de ser tal para el curioso Juan Bonilla, para quien no existen autores raros ni mucho menos olvidados: los conoce a todos, a todos los ha leído, de todos tiene sus libros y sus opúsculos casi inencontrables y de todos se sabe al dedillo su vida por lo general estrafalaria y desaliñada, por estrafalaria y desaliñada que sea. La familiaridad con esa tropa sombría, con ese cónclave de espectros sin fortuna, le ha consentido ensanchar el ámbito de sus tradiciones, en busca no sé si de la rareza, pero sí desde luego de la singularidad. Bonilla sabe calibrar por supuesto a los grandes, pero también sabe apreciar el matiz que ofrecen los menores. De ahí –al menos en parte– el que sus libros de poemas se instalen en una posición de feliz anomalía con respecto a la poesía española de este tiempo, ajenos a determinadas convenciones de época. De ahí –al menos en parte– el que sus libros de poemas acojan registros muy diversos que, conjugados adecuadamente, dan como resultado una voz solista, no una voz integrada en un coro.

Juan Bonilla es un poeta que se toma muy en serio la poesía, y por eso le quita toda la solemnidad que puede. Sabe que una manera expeditiva de arruinar un poema –al menos un poema del siglo XXI– consiste en ahuecar la voz, y supongo que por ese motivo su voz tiende más bien a lo contrario: a la modulación conversacional. Pero una modulación conversacional por supuesto estilizada, sometida a un proceso minucioso de intensificación estilística: una voz que no desdeña el retruécano ni el calambur, la formulación imprevista ni el golpe de ingenio, en busca de efectos

---

Juan Bonilla: *Cháchara*, Renacimiento, Sevilla, 2010.

inesperados. Junto a eso, la sorpresa temática: una oda misericordiosa a la ex actriz Nadiuskha, una elegía a la infancia a través del césped del Anfield Stadium, un poema a los monos alucinados de Tortuguero o bien a la máquina de golosinas de un hospital, pongamos por caso.

Hay lectores que exigen trascendencia a la voluntad del poeta, un ademán circunspecto, por no decir que lo que en realidad le exigen es la seriedad del burro.

Juan Bonilla no desdeña el desparpajo como procedimiento poético esencial, ajeno a circunspecciones más o menos codificadas, para de ese modo poder decir cosas aterradoras sin un tono aterrador, porque esa suma de aterramientos actuaría en contra de la eficacia estética y de la credibilidad emocional del poema: muy pocos lectores están dispuestos a ser indulgentes con las jeremiadas angustiosas del prójimo, quizá porque el lector de poesía contemporánea busca más una conversación que un discurso.

Bonilla es un poeta muy grave que juega a despistar con ocurrencias y con esos juegos verbales que son seña distintiva de la casa: «Yo es orto», «Arre Krisna, arre», «Armaos los unos a los otros como yo os he armado», «cartoon-piedra», «imitraiciones», «literhartura», «Dios es uno y estress»... Jugar con las palabras para jugar secretamente con otras cosas, entre ellas la emocionalidad del lector, que recorre estos poemas con el ánimo en suspenso, sin saber por dónde le puede llegar el golpe. De ahí quizá que sus poemas resulten tan entretenidos, que es una cualidad infrecuente hoy en día en el género, más ceñido a espirales especulativas que a secuencias narrativas. Porque, como narrador que es, Juan Bonilla sabe dotar sus poemas de un hilo argumental: cuentan cosas, y lo cuentan por lo general de un modo ordenado, en busca de un desenlace. Y es que detrás de este poeta hay un autor de relatos, un novelista, un ensayista e incluso un periodista a tiempo parcial. Todas esas facetas no quedan al margen cuando actúa el poeta: su poesía es híbrida, una mixtura afortunada de procedimientos. Algunos de sus poemas tienen estructura de artículo de prensa. Otros podrían ser microrrelatos. Alguno que otro podría ser la página bienaventurada de una novela. Pero todos son, por encima de eso, poemas en sentido estricto, lo que demuestra la felicidad de su fórmula combinatoria, de su calculado y eficaz propósito de contaminación intergenérica.

Imaginativa en sus temas y en sus formulaciones, seria cuando toca y gamberra cuando quiere, brutal y delicada a la vez, íntima y expansiva, la poesía de Juan Bonilla consigue entretener y estremecer, deslumbrar y desasosegar.

Son tres las acepciones que recoge el diccionario de la Academia de la palabra «cháchara», a saber: «1. Conversación frívola. 2. *coloq.* Abundancia de palabras inútiles. 3. Baratijas, cachivaches».

Bueno, sí, pero en este caso se trata de algo distinto: un libro de poemas que acierta a descender a un fondo muy oscuro desde una superficie muy brillante ©

Nuestro de cada día

Rafael Espejo

No se me ocurre otra cosa simplificación más certera: la obra poética de José Viñals –de la que podríamos decir sin disparatar demasiado que incluye su obra narrativa y su obra ensayística– se ha venido caracterizando por dos o tres aspectos estructurales y/o de carácter que en *Pan* se ratifican: el matrimonio entre sencillez y rareza de su discurso, los referentes –o correspondencias– biográficos a pesar de la ficción del género, y la disposición de los poemas en prosa. Si cito otros dejo de simplificar, y sería demasiado pronto para contradecirme.

En *Pan*, obra de edición póstuma por unos días, encontramos noventa poemas breves en versículos que nos remiten directamente a la *Biblia*, y no sólo por la forma: desde la primera y única cita del libro, la que lo abre («Dánoslo hoy...»), las alusiones en torno a la figura de Dios son una constante, un goteo incesante que acaba convirtiéndose en recurso de estilo: «He terminado con Dios pero no he logrado terminar con el padre» (p. 12), «Acabo de ver a Dios. No pensaba que fuera tan pequeño. Parece un enano gigantesco» (p. 51), «La tierra es infinita, el cosmos es violento, la sed de dios es rubia (p. 84), etc. Y aunque lo haga desde la ironía, intuyo que a José Viñals esas alusiones le proporcionaban cierto grado de redención ante el inminente final de su propia vida. Por eso me parece un libro aterrador y entrañable a un tiempo. Entendido, según se finge, como un diario de notas sin apenas relevancia, un diario que no se da a interpretar la trascendencia de las huellas del camino, *Pan* quiere ser modesto pero casi necesario, como el pan. No es un libro concebido para descifrar sentidos sino para plantearlos, para especular con ellos, para divertirse. Vivir –parece estar diciendo a cada poema el poeta– no para entender la vida, sino para dejar constancia: vivir para haber vivido.

José Viñals: *Pan*. Pre-textos, Valencia, 2009.

Señalé antes la combinación de lo simple y lo complicado como una de las señas de identidad de Viñals. Quiero decir: poemas como «Pan blanco, pan negro», «Vigilia» o «Diluvio en miniatura», por citar algunos, son claros exponentes de esa poética que plantea un surrealismo digamos sencillo –de hecho los sueños son otro de sus *leit motiv*–, una suerte de juegos con el subconsciente del lector, números de prestidigitación con los referentes y sus significados: se toman los matices de las palabras como lanzaderas a viajes interiores. Y a menudo son las imágenes –antes que los adjetivos– las que en mayor medida trabajan para el final feliz del truco. A ellas debemos dedicarles los aplausos. No se trata de imágenes plásticas ni expositivas ni reflexivas, sino de imágenes que oscilan entre lo narrativo y la meditación, imágenes irracionalmente –o caprichosamente– meditativas. Lo curioso es que se bastan para hacer funcionar al poema, para dirigirlo, para manipular la conciencia del lector en el viaje de cada poema. Transcribo aquí un ejemplo que se explicará mejor:

LAS SIETE MARAVILLAS

ENTRE ellas el silencio de Dios. Y las uvas de la ira. Me encantaría ser tu perro, el paradisíaco. O tu pantera negra de origen tibetano. Me encantaría ser el ruedo de tu vestido de gitana o los platillos de tu pandereta. Me encantaría ser tu chulo francés, tu proxeneta académico. Me encantaría comer a mordiscones contigo una granada. Acabo de ver una linterna de guardavías. ¿Alcanzaremos el último tren? ¿O yo tendré la suerte de quedarme en tu casa? ¿Dónde está el cuarto de baño? Me orino blandamente.

(p. 82)

En ocasiones, este tipo de discurso sin puerto de salida ni de llegada viran casi hasta el microrrelato («Constancia del martillo», «Exilios mutuos», «Una película de vaqueros», «Tres o cuatro calles», etc.). Se dirían fragmentos que comienzan y acaban *in media res*. No hablo de una regla infalible con la que medir de cabo a rabo los noventa poemas del libro, pero sí es un recurso que en mayor o menor medida se aplica a todos los textos: la divagación onírica. Y ese recorrido guiado por la mente del lector

suele venir anunciado por una coletilla más propia, a priori, del habla que de la escritura: «Acabo de ver». Ya he dicho que la propuesta de Viñals pasa por confundir lo coloquial con lo espontáneo. Cada vez que nos dice «Acabo de ver» (y lo dice casi en todos los poemas) el discurso vira y el poeta nos está ubicando en un presente incierto. Incierto porque si bien la desviación o la interpretación que sigue –una interpretación íntima, sin moralejas racionales– es inmediata (ve y en seguida deriva a partir de lo que ve), no siempre el objeto poético es o sucede en presente. Se produce entonces una continua reconstrucción de su identidad a partir de lo que acaba de ver, pero ese presente, insisto, es incierto, o al menos no puro. «Acabo de ver», entonces, abre privadas correspondencias simbolistas, establece sinónimos inmediatos entre el presente puro y el presente como suma –o media– de todos los pasados. Sólo otros animales y las plantas pueden vivir en un presente absoluto. Viñals lo sabe, y si bien su poesía es una celebración de la conciencia y sus oscuros pasadizos, en otros momentos añora la felicidad ignorante digamos de los pájaros –que vuelan aquí por doquier, como en el resto de su obra– y, por contraste, se lamenta: «Ay de mí, tan torpemente culto» (p. 39).

BONITO FINAL

HUBO un tiempo, dicen, en que las mariposas rivalizaban en color con las flores. Hoy, dicen, los sapos croan sin entorpecimiento y las viudas serenas conversan en voz baja. Hoy, dicen, las cebras del zoo se burlan de los niños.

Hoy, dicen, va a venir tu mamá a prepararte té de la tarde. Yo no tengo mamá, así que lo que dicen es mentira. Acabo de ver un estornino. Ferrer Lerín alaba mi gusto por los pájaros.

(p. 92)

Los pájaros, su infancia criolla, la orfandad, su familia, su inagotable nómina de amigos (Diego Jesús Jiménez, Juan Carlos Mestre, José Ángel Cilleruelo, Fernando Beltrán, Roberto Burgos, Leopoldo Lugones, Alexandra Domínguez, Alejandro Häsler, José María Parreño…), sus opiniones críticas acerca del estado de la poesía en español –del arte universal, en realidad, sobre todo

literario y pictórico–, los homenajes a ídolos –que se integran como un ingrediente más del poema–, etc. hacen de *Pan* un poemario donde la ficción y la biografía se funden. Digamos que el personaje poético y el poeta coinciden («Porvenir») sin estorbarse. No se trata, pues, estrictamente de metaliteratura, en todo caso de «metavida», si se me permite la palabra. Lo público en lo privado y viceversa. Una suerte de dialogismo, la radiofonía interior donde los yoes asumidos por Viñals van alternativamente pidiendo turno en el discurso como en «Gallo con dos crestas», donde prácticamente esas voces lo vuelven loco. O en este otro:

> DE MEDIANOCHE
>
> ME dice William Blake en voz muy baja: «De noche, Swedenborg habla con los ángeles». Perdulario, alcahuete. Yo hablo con Rimbaud y no digo nada, no tengo nada que decir. Es decir, sí, que hoy he copulado de pie contra la mesa de la cocina. Acabo de ver una golondrina. No era negra. ¡Oh, las estrellas!
>
> (p. 15)

Un sin dios que Viñals asume intencionadamente, quizás porque no hay voluntad de lirismo ni de elegía: pan. De hecho su estilo está más cercano a la antipoesía de Nicanor Parra que a cualquier otra poética de las que se hacen llamar responsables: «El ojo del testigo», «El alcohol», «Las nubes de Cernuda» o «Soltando lastre» son buenas muestras de lo que digo. Y uno llega a la conclusión de que al poeta le importa más la vida que la cultura, más la experiencia (interior o exterior) que todas las presunciones artísticas («Teoría del color», «La tijera»).

Tampoco cuando habla de amor se pone lírico, o no según los cánones de la poesía moderna. Entiende el sentimiento como una mezcla de erotismo, feísmo, despecho y locura que lo convierten en un objeto raro, extraordinariamente raro y familiar. Quizás porque no contamos textos íntegramente amorosos –todas las características y temas que vengo enumerando por separado se dan fundidos, indisociables, en una misma estética–, ese es un valor que no se ha reconocido en la obra completa de Viñals, que es un poeta incapaz de disociar los sentimientos por grados o las

razones por capítulos. «Tango del oscuro», «Cabeza de alfiler», «Otra vez pan» o «Labores de aguja» serían buenos artículos para exponerse en su escaparate de amores sin clichés.

No es desde luego José Viñals un poeta fácil de catalogar, algo que en principio suma a favor. Por ejemplo: si establece analogías entre lo pequeño y lo macrocósmico («Altas matemáticas», «Criaturas»), el fundido, sin ser original, de alguna manera desenfoca tanto el objeto poético que uno no sabe si está haciendo misticismo o si sólo bromea. Si interpreta señales del cielo a la manera de los agoreros medievales, a uno le queda la sensación de que nos habla alguien con total impunidad, con la libertad de cátedra que da la senectud y un carácter deliberadamente contradictorio: «Disfruta», «Secretos del silencio», «El sol visto de perfil», «Los rumiantes», «Genocidio», «Tributos y atributos», «Música ligera», etc. Sus fábulas, entonces, vienen sólo a entretener. A echar un rato con nosotros. A hechizarnos con sus cantos de sirena. Así, por ejemplo, cuando orbita en torno a algo tan grave como el silencio, sus tanteos son tan variopintos que uno acaba de verdad confuso, como si se mirase fijamente al espejo hasta desconocerse: «Cuando ella cante yo escucharé en mi cajita de silencio» (p. 53), «Así el silencio y sus registros, la clave de los sueños.» (p. 43), «¿Escuchas el silencio?» (p. 32), «Aunque jóvenes y alertas, conocen ya las normas del silencio» (p. 30), «(...) el teclado mudo de su clave anclada en el silencio» (p. 28), «El silencio crepita» (p. 24), «Si se tratara de llorar habrías llorado, pero sólo se trata de silencio» (p. 77), «¿Quién abrirá la rosa del silencio» (p. 85). Es decir: el silencio puede ser cualquier cosa, incluida el silencio. Es su manera de mantener expectante al lector. Así esta poética sin teoría:

CAGANER

BIEN se sabe que el que come cerebros de golondrina no halla letrina. Mi hijo Gabriel come a menudo sesos de esa avecilla, pero tiene a su favor que puede cagar a la intemperie como en los pesebres populares y Dios le bendice el culo. Acabo de ver una abeja. Ay, libadora, con qué torvos licores te deleitas. Chupa ahora de mi flor en los jardines del poema.

(p. 16)

Esto hay en *Pan*: una revisión de los referentes, una redefinición implícita del objeto, del carácter, del yo que nos azuza y nos mantiene alerta. Porque no deberíamos llamar pan al pan sin saber en nombre de quién y de qué estamos hablando, por muy simple y consabido que nos parezca ©

Entre el furor y la nostalgia

Jorge Boccanera

La precocidad, cuya acepción admite el oxímoron «madurez en la juventud», le cabe al poeta español Fernando Valverde nacido en Granada en 1980, toda vez que lo que conlleva el término como anticipación va de la mano de posibilidades, de caminos por transitar. Quizá su primer título *Viento favorable* (2002), esté designando, sin proponérselo, esa consolidación con visos de futuro: lo que va a venir.

El calificativo de «precoz», que ya ha sido anotado por varios críticos, tiene que ver con los cuatro libros que lleva publicados el poeta –uno de ellos traducido al italiano– pero aún más por aquello que muestra como propio y que tiene que ver con una mirada sobre el mundo y una voz para expresarlo.

Entre sus libros figuran: *Madrugadas* (2003), *Razones para huir de una ciudad con frío* (2004), *La soledad del extranjero* (2005) y *Los ojos del pelícano*. Este último, que obtuvo en 2009 el VIII Premio de Poesía «Emilio Alarcos» y acaba de ser editado por el sello Visor, es el tema de esta reseña.

Lo primero que llama la atención de *Los ojos del pelícano* es un enjambre de imágenes que evocan sentimientos y que viajan en una respiración sosegada, sin estridencia. Los antecedentes de esta poesía podrían estar en una tradición de poesía española que va de Miguel Hernández a Luis García Montero, de Antonio Machado a Ángel González. Precisamente González –sobre quien Valverde ha manifestado en más de una ocasión afecto y admiración, al punto de preparar una tesis doctoral sobre su obra– es un referente insoslayable de su poesía, sobre todo en aquello que el poeta de Oviedo desarrollaría como un constante indagar en el naufragio

Fernando Valverde: *Los ojos del pelícano*, Ed. Visor, 2010.

del ser. A González pertenece el epígrafe que abre *Los ojos del pelícano*; una cita que se inscribe en lo paradojal: «Hay que ser muy valiente para vivir con miedo».

En esta última obra de Valverde, un niño escarba con sus manos diminutas un sueño que es a ratos dicha y otras veces arena revuelta con vidrios quebrados. Entre el deseo y el dolor, la plenitud y las pérdidas, ondula un aire de nostalgia presente ya desde el primer poema del libro que inicia con esta palabra «¿Recuerdas... ».

El tiempo y su hacer a destajo signan a este libro con la marca de lo efímero, la conciencia de que los sueños acaban y el hombre está sujeto a ese paso inexorable. En «El viejo estadio» escribe Valverde: «Al cumplirse los sueños/ queda una sensación vacía e incompleta,/ el tiempo detenido y el vértigo al futuro»: y remata: «Tal vez parezca una renuncia,/ pero empiezo a pensar que el tiempo detenido/ es mejor que el futuro». Memoria, recuerdos vueltos escombro, días como leños consumiéndose; esta poesía parece tensionada entre un pasado que se difumina y el perfil aún borroso del devenir. Dice en «El lago»: «Las canciones que olvidas son huellas en la nieve/ y en la piel de los lagos se deshace el futuro».

La mirada del poeta reverbera sobre la infancia, ese paraíso perdido que es reaseguro y tiempo sin orillas –y aquí encuentro en el granadino otra cercanía; la de los poetas Jorge Teillier de Chile y su poesía «lárica» y el cubano Eliseo Diego–, y también imaginación convertida en sueño, vale decir atisbo y aventura: «No existen los lugares donde guardar los sueños/ pero sus labios tienen el sabor de la infancia/ y en sus bocas respiro el aliento de un niño» («Las sirenas»). Pero si hay alborozo en «la ilusión más plena satisfecha» del niño que concurría al estadio con su abuelo y sentía las gradas como «el lugar más cálido posible,/ las más lujosas sábanas («El último minuto»), hay también desgarro: «Debajo de las piedras lloran niños... quieren volver al vientre que ya no los refugia» («El llanto»).

Para Valverde la vida oscila entre lo que va tramado, urdido amarrado y lo desasido, eso que se va de las manos. De este modo, en el poema dedicado a su madre que abre el libro («Caída»), escribe: «siente cómo te amo,/ cómo salvas mi miedo con tus gestos,/ cómo tienes la vida sujeta entre los dedos»; en tanto que en

el texto final dedicado a su abuelo(«El último minuto»), anota esta certeza: «Porque siempre he contado con tu brazo».

Los ojos del pelícano es también un cuaderno de viaje, el tránsito del poeta y periodista por ciudades diversas –Valverde es redactor de Cultura del diario *El País*, licenciado en Filología Hispánica y en Románica, codirector con Daniel Rodríguez Moya del Festival Internacional de Poesía de Granada–; bajo el paisaje fragmentado de La Habana, París, Módena, Milán, Damasco, Managua, Sarajevo, Varsovia y, Ámsterdam, subyacen desiertos y empinados vacíos. Hay que decir también que lejos de cualquier efectismo, los apuntes del poeta sobre cualquier geografía lejana acercan situaciones, seres y paisajes en su cotidianidad, vale decir: nos son familiares en su fondo humano.

Subyace, además, una mirada comprensiva y compasiva del entorno sin recurrir a la denuncia explícita; una conciencia atenta hacia la vida «con su justa y sencilla dignidad»: En «Verano en Sarajevo» escribe: «Se estrelló la miseria en las paredes,/ no han podido los árboles ocultar la evidencia» y en «Zuleyma»: «Pero ella sólo intuye que le han robado el mundo,/ y sonríe, y espera y juega a ser feliz».

La poesía de Valverde se mueve en un espacio de oralidad entre lo susurrado de la confidencia y el coloquio, lejos de un conversacionalismo raso que ha plagado a la poesía hispanoamericano de nexos de enlace y giros que refuerzan lo expositivo como explicación. La economía de lenguaje y el ritmo sostenido condensan una respiración que se despliega sin esfuerzo.

Porque busca decir y no impactar, porque busca compartir y no ofrecer certezas a modo de máximas, lo imperativo y lo altisonante le son ajenos.

Un punto fuerte de esta poesía lo constituye la imagen, una constante mutación entregada en su movimiento y plasticidad: «Debajo de las aguas crecen árboles,/ flamboyanes cuajados por la espuma./ Imagina el invierno sobre el fuego,/ su follaje brillante convertido en estrellas.» («El mar desde el vedado»), y también: «Tengo en el corazón un reptil que me araña/ tratando de volver a sus piedras azules».

El paisaje es otro de los protagonistas de este libro que posee una impronta lírica indudable; de modo que *Los ojos del pelícano*

es también un territorio de bosques y ríos acechados por el páramo y la nieve. La aridez y la hojarasca símbolos claros de un sentir que se adelgaza en los sueños perdidos y se recompone en la plenitud de los afectos: «Los abrazos son bosques tan espesos/ que la luz los recoge como a huérfanos» («Madrugada»); «los cuerpos son tan bellos cuando el tiempo los toca/ que no nos pertenecen,/ son un bosque prohibido» («El lago»).

Interrogado en una entrevista sobre *Los ojos del pelícano*, contó Valverde algo de su génesis; en uno de sus viajes a Nicaragua vio a estas aves lanzarse sobre el océano en busca de su presa, lo que atrajo su atención hasta que un pescador le reveló que el vuelo en picado que le había llamado la atención, tenía un precio: la ceguera de los pelícanos. El hecho funciona como metáfora de una poesía que se debate entre los sueños rotos y el anhelo, los claroscuros del diario vivir que no le borran a Valverde la esperanza; esa que le hace escribir en «El Milagro»: «Pronto despertaremos, el alba nunca cede»

Eugenio Martín. Un autor para todos los géneros

Raúl Acín

Los profesionales (*The Professionals*, 1966), el excelente film de Richard Brooks, bien podría ser una metáfora de la carrera de Eugenio Martín (Granada, 1925) e incluso resumir su código personal. Diplomado en Dirección en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, su nombre está irremediablemente ligado a un puñado de películas justamente míticas –cf. *Pánico en el Transiberiano* (*Horror Express*, 1972), *Una vela para el diablo* (1973)– y comprende casi veinte años de ese otro cine español alejado del prestigio de los festivales internacionales: el cine de géneros cosmopolita, al que aportó una inusitada pulcritud técnica –cuando no una decidida brillantez formal: *Hipnosis* (*Ipnosi*, 1962), *El precio de un hombre* (1967)– y su poderoso talento narrativo. Pero Eugenio Martín es, también, el responsable de un curioso precedente de *Belle époque* (Fernando Trueba, 1992) ambientado en la Guerra Civil española, *Tengamos la guerra en paz* (1977), y, muy especialmente, de *Juanita la larga* (1982) y *Vísperas* (1987) –según las obras de Juan Valera y Manuel Andújar, respectivamente–, las cuales dejan en pañales a las caligráficas adaptaciones literarias del cine español de los años ochenta, paradójicamente más reputadas. La lástima es que a la hora de abordar un original literario el cine español confunda, todavía hoy, cine (al fin y al cabo, la creación semántica de imágenes) con ilustración tediosa y sin relieve.

Hace unos años, el cineasta Antonio Isasi-Isasmendi, firmante de *Estambul 65* (1965) o *Un verano para matar* (1972), indicaba lo

---

Carlos Aguilar y Anita Haas: *Eugenio Martín: Un autor para todos los géneros.* Retroback/Séptimo Vicio, Granada, 2009.

«curioso (que) ha sido ver cómo, a lo largo de los años, se han hecho cientos de proclamas suspirando por consolidar un cine industrial español y, cuando se ha hecho algún intento por conseguirlo –películas que merecían la pena–, esa iniciativa no solamente ha sido ignorada, sino que ha sufrido siempre la subestimación general de todos» (1). En contra de esta desidia/desmemoria actúa el estudio–entrevista de Aguilar y Haas, que examinan con agudeza y en complicidad con el propio Martín, la serpenteante trayectoria emprendida por el realizador granadino tras el fracaso de su primer largometraje, *Despedida de soltero* (1957), fuertemente influido por el neorrealismo italiano. A través de sus esclarecedoras páginas (buena parte de las cuales está consagrada a la lúcida memoria de Martín), narra, con tanta minuciosidad analítica como poder sintético, la historia del cine español menos abordado.

De este modo, asistimos a los rodajes extranjeros en suelo español –los de las películas del tándem Charles Schneer– Ray Harryhausen o del imperio Bronston («En las tres semanas que trabajé con Nicholas Ray [en *Rey de reyes/King of Kings*, 1961] aprendí más que en todas las películas extranjeras anteriores y, por supuesto, más que en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas»), entre otros– y a las coproducciones europeas de los años 60/70, del *thriller* influido por el *Krimi* alemán al *euro-western*, pasando por el tebeo de aventuras y el pastiche fantástico y de terror. Un ebullitivo conglomerado de (sub)genéros que, pese a su naturaleza mimética (2), se revela como un cine con grandes dosis de inventiva, debido a un estilizado sentido del encuadre y de la luz y a un tono y un espíritu que son, también, una forma de ver y comprender el mundo (3).

Asimismo, en el libro comparecen Jean Sorel, el Opus Dei, Helga Liné, Gillian Hills, José Gutiérrez Maesso, Tomás Milian, Carroll Baker, Julio Iglesias, Lee Van Cleef, Bernard Gordon, Telly Savalas, Peter Cushing, Christopher Lee, Aurora Bautista, Lone Fleming, Antonio Fos, José Frade, Santiago Moncada, Marisol, Mel Ferrer, Alida Valli... Y, por supuesto, el controvertido Philip Yordan, ganador de un Oscar por el guión de *Lanza rota* (*Broken Lance*, Edward Dmytryk, 1954) y artífice de *El hombre de Río Malo* (*Bad Man's River*, 1971), *El desafío de Pancho Villa* (*Pancho Villa*, 1972) y la citada *Pánico en el Transiberia-*

no: «No tenía tiempo ni ganas para escribir, y el hecho de que la película quedara mejor o peor no le importaba mucho, pues sólo con hacerla ya ganaba dinero, y bastante, gracias a los acuerdos de coproducción con ciertos países europeos y las preventas internacionales». En suma, un vigoroso y dinámico tributo a Eugenio Martín y su cine. Un libro de culto que, como plus, se acompaña con una profusa y brillante iconografía.

1. Isasi–Isasmendi, Antonio: *Memorias tras la cámara. Cincuenta años de UN cine español*, Ocho y Medio, Madrid, 2004.
2. Como recuerda Esperanza Roy, que trabajó con Martín en *Una vela para el diablo*, «Eugenio quería hacer un cine español internacional. Sostenía una lucha enorme, lo que quería era que sus películas atravesaran las fronteras»: en Abajo de Pablos, Julio de: *Mis charlas con Javier Aguirre y Esperanza Roy*, Fancy Ediciones, Valladolid, 1999.
3. A *Una vela para el diablo* –espeluznante alegoría sobre la «España profunda» del tardofranquismo que, en opinión de Aguilar y Haas, deja a *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1963) «como una pintiparada comedia de salón» (*sic*)– y la predilección de los personajes de Martín por el engaño, el juego, la máscara o el disfraz me remito ©

Poesía escrita por mujeres

Francisco Díaz de Castro

Son muy escasas las voces de mujer representadas en el panorama de las antologías poéticas del primer tercio del siglo XX: apenas los nombres de Concha Méndez, Ernestina de Champourcín o Josefina de la Torre se repiten con cierta frecuencia alternando a veces con los de Rosa Chacel y Carmen Conde. De muchas otras alguna mención ocasional en los estudios sobre revistas literarias o en algún excepcional artículo. Sorprende que ninguna española figure en la valiosa *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* de Federico de Onís (1934) así como tampoco en la primera edición (1932) de *Poesía española. Antología 1915-1931*, de Gerardo Diego, quien incluiría en la segunda (1934) a Ernestina de Champourcín y a Josefina de la Torre. Desde entonces acá los nombres citados son los que se alternan en las sucesivas antologías de la época, incluida la de Emilio Miró, *Antología de poetisas del 27* (1999), que sólo incluye a las citadas, que son, sin duda, las mejores de todo el panorama. Aparte de algunas antologías generales de poesía femenina, que incluyen alguno de dichos nombres y poco más, la excepción la constituye César González Ruano, en cuya exhaustiva antología *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana* (1946) introduce algunos nombres más hasta dieciocho, dentro de lo que llama «el no muy rico paisaje de la poesía femenina española» (p. 405). Son los de Concha Espina, Rosa Chacel, Pilar de Valderrama, Ana María de Cagigal, Cristina de Arteaga, Elisabeth Mulder, Ernestina de Champourcin, María Teresa Roca de Togores, Carmen Conde, Ana María Martínez Sagi, Concha Méndez, Concha

Pepa Merlo: *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la generación del 27*. Sevilla, Vandalia, 2010.

de Monxó, Margarita de Pedroso, Josefina de la Torre, Clemencia Laborda, Dolores Catarineu, Marcela Sánchez Coquillat y María Antonia Vidal. Algunas de estas autoras publicaron escasos poemas y las dos últimas no lo hicieron dentro del período que abarca la antología de Pepa Merlo (hasta 1936), pero su sola mención ya permite valorar mejor el rescate de hasta veinte poetas que se representan por primera vez juntas en una antología de voces femeninas.

Merlo ha escogido para *Peces en la tierra* un título que cifra muy bien la intención doblemente reivindicativa de su trabajo: por un lado, dejar constancia clara de la realidad del difícil camino de varias generaciones de escritoras por conseguir el reconocimiento de una identidad literaria y, por otro, contribuir al rescate de unos nombres en torno al primer tercio del siglo relegados al silencio o al olvido durante décadas. A la consideración de la pobre fortuna de casi todas estas poetas se dedica un extenso prólogo en el que se revisa su escasa presencia en las antologías, no se sabe bien si debida a la inercia de los repertorios o al desconocimiento por parte de los antólogos de una producción de difícil acceso por razones editoriales obvias. En el marco de la lucha por los derechos civiles femeninos durante la República se inserta el panorama, muy diverso en planteamientos y también en calidad, de estas veinte poetas representativas de las distintas generaciones en activo a lo largo de los años veinte y treinta.

En su prólogo la antóloga comenta los esfuerzos comunes de las escritoras de la época por hacer oír sus voces, la abundancia de publicaciones de autoría femenina, las ausencias y las presencias en las antologías anteriores y su participación en las revistas literarias de signo diverso y hasta opuesto, para centrarse particularmente en las relaciones de todas ellas con las poéticas del 27, desde el neopopularismo y la poesía pura hasta el surrealismo y la llamada «rehumanización», así como en las personales respuestas de cada una a los principales estímulos del momento.

Las autoras aquí incluidas abarcan una franja de edad muy amplia que ocupa casi cuatro décadas, desbordando con mucho los límites generacionales del 27, lo que permite leer los poemas de tres sucesivas generaciones y observar cómo sobre la pervivencia hasta en las más jóvenes de un tipo de poesía posmodernista

con ecos de Bécquer o del primer Juan Ramón Jiménez se van perfilando las formas y el sentido que en la escritura de las más modernas de estas mujeres toman los sucesivos estímulos de la poesía del 27.

Las mayores en edad, ajenas a la órbita de la joven poesía son tres. La primera de las seleccionadas es Casilda de Antón del Olmet, nacida en 1870 y autora en 1931 de un libro de artículos titulado *Feminismo cristiano*, poeta de coplas y canciones de escasa calidad y, en ocasiones, tan risibles como estas perlas: «Te quiero porque eres fea,/ y a todo el mundo le extraña;/ la injusticia que padeces/ es justo recompensarla» o «Mi marido va con otras/ y no me aflijo por eso/ que las sobras de mi casa/ a los bichos se las echo». También autora de coplas andaluzas y cantares eróticos y sentimentales, bastante más interesante, es Gloria de la Prada (1886), articulista y narradora, con sendos libros prologados, sintomáticamente, por Felipe Trigo y Manuel Machado. La que sin duda sobresale es Pilar de Valderrama, de cuyo libro *Esencias* escribiría Antonio Machado antes de convertirla en Guiomar que se trata de una «obra sincera y algo extemporánea, como nacida en clima psíquico que no es precisamente el de nuestra lírica al uso». De este libro habría sido interesante ofrecer más textos, pese a las evidentes limitaciones de espacio.

El núcleo central de la antología lo componen las poetas nacidas entre 1895 y 1908, franja generacional a la que corresponden las más valiosas de las seleccionadas y también algunas de las de mayor fortuna editorial y mejor conocidas, como son Concha Méndez y Ernestina de Champourcin; pero también otras, algunas de las cuales exigirían claramente una más amplia divulgación. Una poeta de indudable interés es la ultraísta Lucía Sánchez Saornil (1895), que publicaría sus poemas en revistas con el seudónimo de Luciano de San Saor y un único libro en 1937, *Romancero de Mujeres Libres*. Es de las pocas que escapan a la común pertenencia a una clase media o alta, y su obra se publicaría por primera vez reunida en 1996. Rosa Chacel, la gran prosista y autora también de una buena versión de *Herodías* de Mallarmé, escribió dos interesantes libros de poesía en los años treinta, *A la orilla de un pozo* (1936) y *Versos prohibidos*, que no se permitiría a sí misma publicar hasta 1978. Ambos cuentan entre lo más «27» de la pro-

ducción femenina de aquellos años. Los sonetos aquí incluidos pertenecen al primer libro aunque no constan las dedicatorias a Timoteo Pérez Rubio, su marido, y a María Zambrano, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, entre otros, que testimonian bien la estrecha relación personal de Chacel con ellos.

Poeta destacable es la interesante Elisabeth Mulder (1904), viajera incansable, narradora y traductora, de quien González-Ruano dijo en su antología, acertadamente en mi opinión, que su obra añade «una inquietud delicada y morbosa a una literatura que no tiene mucho que ver con lo a que nos tiene acostumbrados la literatura femenina (...)» y encuentra en sus poemas «ciertos contactos del modernismo femenino de las figuras preeminentes de ultramar: Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou...» (p. 535). Muestra de ambas cosas, y de un cierto humorismo, son los poemas incluidos por Pepa Merlo «La zarpa», «El viejo trío» o «El pulpo» («¿Alguien ha visto a un pulpo acercársele quedo,/ asqueroso y lascivo, monstruoso y feroz?». Sin duda es una poeta por recuperar. Como también lo es Josefina de la Torre, actriz y narradora, que, pese a haber sido incluida por Gerardo Diego en su antología y gozar de algunas ediciones locales recientes, exigiría una más amplia divulgación. Autora de escasa obra, es una de la más modernas e interesantes de su generación, con magníficos poemas como los aquí representados. Menos relevante pero igualmente digna de contar en las antologías es la murciana María Cegarra (1903), en la atmósfera del purismo en un primer libro, *Cristales míos* (1935), «en pleno fervor esteticista», como señalara Javier Díez de Revenga. Finalmente, es de destacar la presencia de Carmen Conde (1907), a pesar de que su madurez poética corresponde a los años cuarenta, fuera ya de los límites cronológicos de esta selección. No obstante, los textos seleccionados dan buena idea de la fuerza poética que no haría sino crecer en las décadas posteriores.

De obra escasa y de muy inferior calidad, al menos por la muestra que se ofrece, María Luisa Muñoz de Buendía, Cristina de Arteaga y María Teresa Roca de Togores ilustran bien, sin embargo, la duradera pervivencia del modernismo sentimental, que no sería en absoluto exclusiva de la escritura femenina más tradicional. Una pervivencia que aquí se advierte también en la

franja más joven, compuesta por Marina Romero, Josefina Romo Arregui, Dolores Catarineu o Margarita Ferreras –de cuyo libro *Pez en la tierra*, prologado por Benjamín Jarnés, ha sabido tomar Pepa Merlo el título de esta antología– bastante más interesantes y representativas que Josefina Bolinaga o Esther López Valencia, que completan *Peces en la tierra*. El esfuerzo de búsqueda y selección realizado por la antóloga para la elaboración de esta obra servirá, sin dudarlo, para estimular el trabajo de recuperación, para la historia literaria al menos, de toda una literatura mal conocida y que, a pesar de diversa calidad estética de unas autoras y otras, revela otros matices y otros valores de la historia literaria de muchas décadas del pasado siglo, desde los años veinte a la recuperación de la normalidad democrática en España y después

Reflexiones sobre Luis Alberto de Cuenca

Javir Lorenzo Candel

Cada libro, cada poema de Luis Alberto de Cuenca constituye, por sí solo, un alegato a favor de dos cuestiones fundamentales en el espíritu de lo humano: La ironía, con un cierto tono de comicidad que impregna cada reflexión de la poesía del madrileño, y un tono de renuncia a los compromisos del pasado, como si la naturaleza del hombre buscara los lugares más propicios para desarrollarse: la inmediatez y la independencia.

Y digo esto porque la claridad (uno de los recursos clave de la poesía de De Cuenca) es la referencia obligado de un poeta que, alejado de preceptos de estilo más farragosos, atiende a los hechos, al material de la literatura, desde postulados de calma, tranquilidad y estabilidad emotiva.

He de confesar que la poesía de Luis Alberto, en su indagación natural, ya se ha dicho, con la palabra, es una perfecta carta de presentación para aquellos lectores poco familiarizados con la lectura poética, con ese compromiso de la escritura con el alma del que escribe, la razón y la búsqueda ontológica de los espacios más líricos. La poesía de línea clara es, pues, un camino que el poeta aprendió a transitar y en el que se encuentra en cada entrega.

Dicho esto, y ante la aparición de un magnífico libro editado por Visor en su colección Palabra de Honor, titulado *El reino Blanco* en clara alusión a Marcel Schwob, lo afirmado hasta ahora toma un caudal de especificidad que me gustaría dejar claro.

Existe, como no podía ser de otro modo, el Luis Alberto más desenfadado, el más activo representante de la línea clara, el poeta

---

Luis Alberto de Cuenca: *El reino blanco*. Ed. Visor, Madrid, 2010.

comprometido con la comunicación desde la cercanía al lector; pero también descubrimos, algo que algunos ya le hemos leído en la proliferación de poemas publicados en revistas, un estado de reflexión que abandona, aunque no del todo, ese primero al que hacíamos referencia.

Sorprende encontrar entre los primeros poemas que abren el libro, un espacio para la dureza y la emotividad, con un tono de madurez reflexiva (no digo que no exista en sus poemas más celebrados) que contrasta con esa línea de compromiso con la anécdota desde la que surgía la gran baza de la poesía de Luis Alberto, anécdota que era, en la mayoría de ocasiones, trascendida hacia poemas de especial interés comunicativo. Pareciera como si la piel de algunos textos se transmutara en la sangre que constituye el ritmo actual de la vida, los inconvenientes de la pregunta ante la imposibilidad de respuestas. Buena parte de los poemas, cerrados y bien cerrados, de Luis Alberto, tenían espacios para una respuesta lúcida, para la consecución de finales que, por sí solos, ya eran un alivio. Pero es, en este caso, ante estos primeros poemas del libro, donde el poeta deja abierto el caudal de la sangre para que el lector vea que la fuerza de las respuestas tiene, con carácter general, poco espacio en quien se pregunta.

Poemas con la fuerza de los cinco que componen la parte llamada «Sueños» que desandan un camino interpretativo para encontrar los hondos reflejos de la dureza. Aquí, y en buena parte de los poemas que siguen se vislumbra ese recorrido de la sangre al que hacía referencia. Versos como «Cierra los ojos, es la única manera de impedir que la muerte lo invada todo» o ese otro poema en prosa titulado «Sueño de mi padre» en el que el temor y la culpa, temas ambos poco frecuentados por el poeta, aparecen como el elemento fundamental del poema «Llevo en un ataúd, sobre los hombros, los restos de quién sabe quién», y no hay respuesta.

Pero, además de esta afortunada incursión, Luis Alberto no prescinde de aquellos registros que han dado forma, desde el principio, a su poesía. El cine, con referencias constantes, explícitas o no, a las películas que van marcando su educación sentimental, el comic, en clarísimas alusiones a su amor por la viñeta, el amor, cortés y no tanto, que atraviesa sus poemas como una exhalación, el helenismo y sus complicidades con poetas griegos y romanos, Quevedo y un guiño de complicidad ante el autor de «Represéntase la

brevedad de lo que se vive», Shakespeare o Poe, son espacios a los que ya nos tenía acostumbrados y que, en esta entrega llamada «El reino Blanco» aparecen salpicados del tono propio de la escritura de Luis Alberto.

Para los no avisados, diré que, aquel que quiera seguir disfrutando de la obra que el madrileño ha ido publicando en su ya dilatada vida literaria, acuda a una referencia de Foxá, citada en la parte que llama «Tríptico de Foxá», que concita, en cinco versos, la determinación de la escritura de Luis Alberto: «Porque la poesía no ha de ser un tedioso/ festín esencialista e incomprensible para/ los miembros de una secta, sino una fiesta alegre/ y comunicativa donde quepamos todos/ los hombres y mujeres del planeta.»

Haikus asonantados y Seguidillas son, si no recuerdo mal, espacios que Luis Alberto ha frecuentado poco, y que ahora, ajustados a temas que, huyendo de la referencia a la naturaleza en los primeros, y que hacen olvidar esa esencia orientalista para situarlos en el territorio de la seguidilla, relucen con calidad y justeza, con el compromiso del poeta con la estructura métrica en la que, a tenor de lo escrito, se encuentra muy a gusto, con ejemplos como aquel que llama «Freud» y que dice: «Todo en el día/ se reduce a dos cosas: Sexo y comida»

En definitiva un libro de referencia que, ajustado a los cánones de la poesía de Luis Alberto de Cuenca, nos entrega un pequeño tesoro que evidencia, una vez más, la capacidad creativa del poeta. C

Volviendo a Retamar

Álvaro Castillo Granada

Miro al bonsái que en este momento está en la escalera de dos escalones que da la bienvenida a la librería. Está tomando el sol que tanto le gusta. Ya volvió a su verde, las hojas volvieron a nacer después de desprenderse casi todas por la ausencia de claridad, de azul. Una librería como esta tal vez no sea el mejor lugar para un árbol. Pero está aquí mientras aguarda a que su dueña vuelva por él. Este árbol tiene un dueño. Yo solamente estoy cuidándolo mientras tanto, por ahora, viendo como sus hojas vuelven a ser y sintiéndome, por un instante, el personaje de una película que saca a su planta a la ventana a tomar el sol. Hace un momento terminé de re/leer su *Poesía nuevamente reunida* como siempre he leído su poesía desde cuando me encontró: en voz alta, sintiendo su voz detrás de mi voz, sus palabras que me hablan y yo les hablo. Tardé muchas días. No había afán. Aguardaba que llegara el momento propicio de soledad en la librería (que a veces abunda más de la cuenta) para abrir sus páginas y volver al poema siguiente y reiniciar la lectura que es un diálogo. Sí, su poesía es un diálogo entre usted, el lector y el nuevo ser que nace después de leer sus versos: aquel que enfrenta y contrasta, hace propias sus palabras hasta volverlas suyas. Se apropia de su tiempo y lo hace uno nuevo: infinito y múltiple, azaroso, como es toda lectura que valga la pena. Miro al bonsái que está tomando el sol frente a la librería. Cada hoja es distinta, no hay una igual a la otra, así se parezcan. Tienen un aire de familia habitado por un distinto pasado, presente y porvenir. Así es su poesía: hojas de un árbol de profunda y fiel raíz que se hacen verdes frente al sol y al mar hasta que el aire que es la lectura las dispersa y las hace posarse, fundirse, en una nueva tierra que es el lector. Y ahí pasar a ser parte del humus que todos

---

Roberto Fernández Retamar: *Poesía nuevamente reunida*, Letras Cubanas-Ediciones Unión, Cuba, 2009.

llevamos dentro. Ese humus que nos hace únicos e infinitos. Las hojas de un árbol pueden guardarse en un libro o darse como quien brinda una caricia o un beso a su amada. El tiempo va a pasar por ellas. Las hará más frágiles, leves, transparente, quebradizas, pero sólo con verlas despertará en nosotros la presencia de ese árbol que es la poesía de donde salieron un día para fecundar y renacer. «No es el recuerdo, es el viento sin olvido que cruza», dice usted en «Hace/Dentro de/Veinte años». No es el recuerdo lo que queda en mí, en nosotros, don Roberto, después de leer sus poemas: es la voz que nos habla y nos hace hablar, es la experiencia que se comparte y multiplica, es la historia que nos hace contarla contándonos, es la hoja que deja de ser verde y se hace amarilla, marrón, naranja y se desprende del árbol que somos y parte hasta encontrar, tal vez, una tierra amada o un libro nuevo en cuyas páginas aguarda mientras estamos aquí ©

Recuerdos como huellas

Almoraima González

Después de *Diario de un destello* y de *Los ojos de la niebla* ningún lector de *Croniria* se sorprenderá con este título hecho de sueños y de tiempo. Porque la poesía de Raquel Lanseros (que ha sido también Accésit del Adonais y Premio Unicaja) está hecha precisamente de eso. En aquellos poemarios encontramos a una autora profundamente atraída por los antepasados, los recuerdos con forma de personas amadas que acuden o se han ido para siempre. Y leemos ahora los versos de una poeta que se hace cargo del pasado como parte esencial de sí misma, como un itinerario de vida necesario e ineludible (ha desaparecido aquella perspectiva múltiple de los personajes que reflexionaban en *Los ojos de la niebla*). En *Croniria* hay un yo que sabe que no está al mando de casi nada, que el destino es incierto y que lo único real y efectivo es el ahora. Y si consideramos que la experiencia del mundo está estrechamente ligada a la del propio cuerpo, ese momento presente encuentra su forma, cómo no, en el cuerpo mismo, en la carne.

> Por celebrar el cuerpo, tan hecho de presente
> por estirar sus márgenes y unirlos
>   al círculo infinito de la savia
> nos buscamos a tientas los contornos
> para fundir la piel deshabitada
>   con el rumor sagrado de la vida.

Podemos ver esto a que me refiero también en «Bello con alma», que es uno de mis favoritos del conjunto: «Casi todas las

---

Raquel Lanseros: *Croniria*, Hiperión, Madrid, 2009. XII Premio Internacional «Antonio Machado en Baeza».

cosas que he aprendido/ me las anticipaste/ con un temblor ligero/ con una obcecación inexplicable/ con el ánimo huidizo de las nubes/ con un festín de ganas».

Liberado de la esclavitud de la Voluntad (así en mayúsculas, para que pensemos en la cita de Shopenhauer que abre la primera de las tres secciones, y la tengamos presente a lo largo del libro), este yo poético está decidido a saborear el trayecto. Raquel Lanseros pisa fuerte en la autopista, rumbo sólo al final del recorrido, sea éste el que sea (*Hit the road, Jack*, de Ray Charles, no sólo suena en el poema del mismo nombre). Lanseros se deja así seducir por el camino, sin miedo al horizonte. Sin intención de pisar las huellas que va dejando tras de sí; las mismas que, sin embargo, le permiten haber llegado a donde está, que no es poco. Y esas huellas son también, de alguna forma, sus recuerdos y sus sueños, que también forman parte de su esencia. Siguen estando ahí, pero ya no pesan.

Croniria lo ha escrito una poeta más madura que ha encontrado su tono y su sitio. Que ha sabido afianzar aquellas claves poéticas que han hecho de su taller literario un mundo propio. Hay un reconocimiento en el libro de algo que la venía acompañando en libros anteriores, y me refiero a los poemas profundamente sensuales que hay esparcidos por los tres apartados, y que en el último cobran su significado verdadero. Son aquellos que aluden al más presente de los presentes, el del disfrute de los sentidos. Y es que podría decirse que los poemas de la primera parte son inseparables de la idea de destino; los de la segunda son más de identificación y de memoria. Un reconocimiento que desemboca en los poemas últimos, que son ya de una actitud vital más de desafío o reto. Aquí Lanseros habla del gozo breve («que sin fin se llora»), del veneno que es siempre el zumo más sabroso.

No faltan temas épicos como el amor, la muerte, el miedo o el olvido. ¿Demasiada pasión? No quisiera equivocar a los lectores: la mano de la autora sabe templar el verso y no dejar apenas que la anécdota transpire; y en su lugar, domina la emoción, que hace más y mejores versos que cien pasiones juntas. Y en el mundo propio de Lanseros palpita la emoción. No hay duda de que detrás de su voz contenida está el magisterio de Bécquer y el de Machado, entre otros. A ambos, además del homenaje implícito

(hay versos en voz baja, hay desgarro sin estrépito, hay sencillez en la hondura) les dedica sendos poemas. Y me gustaría destacar «22 de febrero», por la declaración de principios poéticos que canta con franqueza: (dice de Antonio Machado) «nos dejaste la vida/ la palabra fecunda/ la desnudez, la brisa./ Nos dejaste las hojas y el rocío/ el mar/ las instrucciones/ para aprender a andar sobre las aguas».

No obstante el susurro, su voz es firme y el tono acostumbra a jugar con cierta sobriedad declarativa. En el conjunto hay poemas verdaderamente rotundos, impecables, que convencen al lector de la primera palabra a la última (acudan para comprobarlo a «La serpiente», poema extraordinario de la página 32, ya que yo he de reprimir mis ganas de reproducirlo entero. O a «Blues horizontal», en la 17, por sugerir sólo dos). Poemas que conviven en un delicado equilibrio entre la contención y la provocación: no hay titubeo en el susurro ni exagerado énfasis en el poema en voz alta (que los hay). Su musitar más bien parece responder a la idea de que detrás del susurro puede haber también un grito de guerra. Pero tanto o más importante que la voz es su manejo del lenguaje. Raquel Lanseros habla claro, y lo que dice es exactamente lo que quiere decir. Su sencillez lingüística, que no se prodiga en ornamentos, le concede al conjunto la armonía y la solidez que desprende. Lanseros es la coherencia frente al artificio.

Poemas que quieren ser una proclamación, que muestran a una *hija de los setenta*, híbrida de pasado y de presente, *radiante, transparente y atónita*. El que nos ocupa es un libro de su tiempo, pero sin dejar de ser ortodoxo en lo lírico; quiero decir que no apuesta, como sí hacen con fuerza algunos de sus coetáneos, por otros ritmos, perspectivas, lenguajes o géneros distintos. Sí es verdad que Lanseros no está formada únicamente en la tradición española (ahí están la anglosajona o la hispanoamericana, sin ser tampoco las únicas) y eso ya nos dice mucho; o que progresivamente ha dejado atrás cierto dramatismo para asentarse en la emoción; pero su perspectiva no se diluye, ni asume formas y lenguajes impropios de la lírica. También es verdad que no faltan imágenes heterogéneas (podemos pasar del rock and roll a Milú o del sexo oral a *Alicia a través de espejo*) pero cuando estas acuden, el tono se hace solemne y no hay experimento en la forma. Hay más

identificación con la cultura grecolatina, que con la del cómic o los lenguajes digitales, para que nos entendamos. Poesía ortodoxa y contemporánea al mismo tiempo.

Mucho menos meditativos que aquellos de *Los ojos de la niebla*, estos poemas son, en cierta medida, más provocadores. Sea compaginando la gravedad del tema con cierto desenfado a la hora de tratarlo o, como he indicado líneas arriba, mezclando lo mundano de la temática con el tono solemne, lo que está claro es que sobresale en el conjunto la determinación muy por encima del intimismo de títulos anteriores. Y es de agradecer, por otra parte, que a pesar de la frescura (o precisamente por ella) nos encontremos esa conciencia de la tradición literaria de manera casi inherente, de esa forma tan natural, propia sólo de quien lleva el equipaje lleno de lecturas

El árbol del idioma

Javier Bonzalongo

Si estudiamos con detenimiento la poesía de cualquier país, en cualquier lengua, es fácil observar que en la mayoría de ellos, en algún momento de su historia, surge un árbol frondoso cuyas raíces vienen del pasado y de cuyas ramas nace y crece todo lo que viene después. En algunos casos ese árbol primigenio es acogedor, ofrece buena sombra; en otros, es difícil despegarse de él y dejar que los frutos maduren y se diferencien y vuelvan después a ser semilla. La poesía nicaragüense no es una excepción, y el siglo XX nació poéticamente con la irrupción de Rubén Darío, cuya obra es sin duda la raíz de la poesía escrita en español a partir de ella. Darío es el origen, el principio de la historia de la poesía nicaragüense, pues aunque algunos estudios mencionan autores que se remontan a las voces aborígenes con textos en idioma náhuat, hablado por los nicaraguas, traspasan el periodo colonial y llegan hasta principios del XIX con Francisco Quiñones Sunsín, es con la publicación de *Azul...*cuando Rubén Darío –en 1888– sienta, de manera precisa e inequívoca, las bases de la nueva poesía y marca el nacimiento del Modernismo. La sombra de la que hablábamos al principio nació en Nicaragua antes que en otras latitudes, y también fue más alargada en el tiempo, pues la influencia de Darío fue aquí más difícil de evitar. Las ramas de ese árbol las forman grandes poetas que en muchos casos no han conseguido traspasar la frontera de su propio país o, como mucho, del continente americano, sin estar presentes, como su obra merece, en el índice onomástico de la gran poesía en español.

Partiendo de estas inequívocas premisas, Daniel Rodríguez Moya (Granada –España–, 1976), traza en este volumen VI de la colección La Estafeta del Viento, publicado por editorial Visor, un

---

La poesía del siglo XX en Nicaragua. Antología. Daniel Rodríguez Moya (ed.). Visor. Madrid, 2010.

retrato certero de la poesía nicaragüense del siglo XX, que se inicia con una introducción minuciosa de lo acaecido a partir de la independencia del más grande de los países centroamericanos. El texto de Rodríguez Moya analiza en profundidad y relaciona de forma coherente y natural los vaivenes políticos, sociales y económicos no solo de Nicaragua sino de los países de su entorno con la poesía escrita en cada uno de esos momentos históricos, con la posición que los poetas adoptaron frente a tales situaciones, de manera que la historia del país puede casi leerse en sus libros de poesía y recorrerse en las páginas que preceden a los textos seleccionados, pues como el antólogo afirma, «una constante de la poesía nicaragüense es su propia 'nicaragüanidad', el país como tema literario siguiendo el proceso de afirmación nacional emprendido por Darío y, como antagonista de la misma, los vecinos del norte, siempre amenazantes.»

El primer distanciamiento con el magisterio de Rubén Darío lo establece Daniel R. Moya en los poetas Azarías H. Pallais (cuyo primer libro se publicó en 1917, 29 años después de la aparición de *Azul...*), Alfonso Cortés, posmodernistas, y en Salomón de la Selva, a quien se define como «puente natural entre el perezoso Modernismo y la Vanguardia»; Vanguardia que en Nicaragua, iniciada por el poeta José Coronel Urtecho, tuvo un planteamiento unitario, con un ideario común, en lo poético y en lo político, con el elogio de la figura de Sandino que, una vez asesinado éste, derivó hacia diversos planteamientos tanto estéticos como, otra vez, políticos.

El texto introductorio, rico en citas de estudiosos de la poesía nicaragüense avanza, con paso firme y una visión rigurosa de lo tratado, hacia la figura de los tres «Ernestos» de la posvanguardia entre los que se encuentra Martínez Rivas, fundamental por lo que representó su libro *La insurrección solitaria* (1953) y, por supuesto, Ernesto Cardenal, tal vez el poeta nicaragüense cuya obra ha tenido mayor repercusión internacional, tanto por su poesía en sí, de gran valor, escrita –como él mismo afirma– para que se le entienda, como por la proyección de su figura pública como teólogo de la liberación y su participación activa en la lucha del Frente Sandinista de Liberación Nacional, en cuyo Gobierno participó como Ministro de Cultura después del triunfo de la revolución en 1979.

El recorrido por el siglo XX nicaragüense es exhaustivo, y de Cardenal pasamos a Claribel Alegría, a la poesía prerrevolucionaria, a las mujeres que reclaman su papel en el panorama poético, con Gioconda Belli a la cabeza, la poesía que sigue los pasos de la revolución en los años 70 y 80 y la olvidada poesía de la costa atlántica, del Caribe nicaragüense en donde el español no es el idioma predominante. La resaca de la revolución traicionada, el reparto de propiedades mediante la famosa «piñata», la pérdida de la dignidad irradiada desde Nicaragua al resto del mundo, hace que poetas como Blanca Castellón o Pedro Xavier Solís vuelquen su mirada hacia el interior, procurando una poesía que reacciona frente a la temática social imperante hasta el momento. No olvida Rodríguez Moya a los más jóvenes representantes de la poesía nicaragüense, que si bien no forman un grupo generacional al uso, sí confluyen en su alejamiento del contenido social de sus poemas, sin rehuir su compromiso político fuera de la poesía para «poder dialogar con una tradición de la que escogen sólo aquello que les encaja, sin demasiados compromisos adquiridos.»

El trabajo de Daniel Rodríguez Moya es sin duda el de mayor envergadura que se ha llevado a cabo fuera de la propia Nicaragua, que a pesar de la importancia de su poesía, demostrada sobradamente en este volumen, no contaba con una Antología extensa y rigurosa publicada en España. La antología incluye veintiocho autores, ordenados en el grueso del volumen por orden cronológico. Precede a cada selección de poemas –una decena por autor– una nota biográfica y una selección de las principales obras de los autores seleccionados.

No es mal momento, concluye Rodríguez Moya –y nosotros con él–, para que la cita de José Coronel Urtecho se justifique: La poesía es el mejor producto nicaragüense de exportación

Los Bosques de Upsala

Bianca Estela Sánchez

«Existía un bosque, allá en la Europa vikinga, al que acudían los ancianos que habían dejado de ser útiles para la comunidad. Sabían aquellos viejos que Odín, también llamado Dios de los Ahorcados, sólo les admitiría en el Gran Banquete si morían en combate o si, habiendo alcanzado la edad crítica, se apartaban voluntariamente del camino. Así que se adentraban esos hombres en la espesura, anudaban las sogas a las ramas y se dejaban caer con el orgullo de quien no titubea siquiera ante la Muerte. Dicen las crónicas que nadie descolgaba jamás sus cuerpos y que los cientos de cadáveres allí presentes, elevados todos unos centímetros por encima del suelo, constituían el paisaje más desolador, amén de poético, que uno pueda imaginar en el universo suicida. Sabemos hoy que aquel lugar, perdido por siempre en la noche de los tiempos, no era otro que los bosques de Upsala».

De esta forma comienza Álvaro Colomer (Barcelona, 1973) su libro *Los bosques de Upsala*, que acaba de ser publicado por la editorial Alfaguara. El libro, que cierra la trilogía que inició su autor con *La calle de los suicidios* (2000) y *Mimodrama de una ciudad muerta* (2004), se adentra en lo que podrían considerarse como enfermedades del espíritu, a las que otorga la importancia que le daríamos a cualquier afección corporal, menos contemplativa. El suicido, que planea por todas sus páginas como consecuencia de la mayor de las depresiones, va ganando protagonismo hasta convertirse en un pre estado de ánimo.

Juan Garrido es un entomólogo que trabaja en busca del mosquito tigre. Un día, al regresar a casa, su día a día se verá condenado al descenso a los infiernos del alma. Elena, su mujer, parece

---

Álvaro Colomer: *Los bosques de Upsala*, Alfaguara, Madrid, 2010.

no estar. Juan Garrido se inquieta y comienza a buscarla en cada habitación, hasta que la encuentra al borde de la muerte tras un ingesta de barbitúricos.

A partir de esta anécdota, Álvaro Colomer construye un mundo en el que la muerte y las decepciones planean para tratar de crear una imagen más o menos precisa de las razones que pueden llevar a alguien a intentar quitarse la vida.

Si el suicidio frustrado de la mujer destrozará la estabilidad rutinaria de la pareja colocándola en situaciones en las que la violencia de las palabras no dichas resulta mucho mayor que algunas de las escenas más trágicas del libro, las páginas sucesivas de la novela de Colomer son tan arriesgadas como atrevidas, una reflexión íntima sobre temas que atraviesan la vida de cualquier persona.

Los diferentes suicidios que atraviesan el libro tienen en su mayoría poco o nada que ver con el de los ancianos de Upsala. Tal vez es en este punto donde el libro de Colomer pierde cierta linealidad. La historia de Juan Garrido, las diferentes historias que de manera paralela circulan por la novela, difícilmente son equiparables a la muerte social de aquellos ancianos. Pese a todo, Colomer logra crear una atmósfera que circula por todos sus párrafos, incluso en aquellos en los que Juan Garrido parece no ser él o desdoblarse en otros personajes.

La novela, llena de lirismo y romanticismo (en el sentido más estricto del término, tan alejado de su significado actual), es una buena muestra del talento narrativo de su autor, que se apoya constantemente en arrebatos poéticos en los que se encuentran algunos de sus momentos más interesantes. Tal vez por eso, Colomer consigue mayor intensidad en sus cuentos, que han sido recopilados en diferentes antología como *Que la vida iba en serio* (2004), y *Tierra de nadie* (2006) ©

Contra la desesperanza

Norma Sturniolo

Acaba de publicarse una novela histórica que se desarrolla en Madrid y transcurre a principios del siglo XX, concretamente, en 1906, cuando en España reinaba Alfonso XIII. Es una época de corrupción política con la alternancia en el gobierno de liberales y conservadores perpetuada por el caciquismo. Las grandes desigualdades e injusticias sociales, el desempleo, el analfabetismo, el hambre, frente a la riqueza ominosa de unos pocos y la corrupción generalizada desencadenan movimientos obreros, huelgas, propagación del anarquismo, nacionalismos, atentados varios y un deseo de instaurar una sociedad más igualitaria, menos corrupta. La novela, que se sitúa en esos tiempos convulsos, se llama *La Universal* (Maeva Ediciones, 2010) y su autora es la escritora vasca Toti Martínez de Lezea (Vitoria-Gasteiz 1949), una de las autoras más conocidas en el panorama de la novela histórica contemporánea, cuyas obras han sido traducidas a varios idiomas con gran éxito de ventas y muchos seguidores dentro y fuera de España.

Imaginación y solidaridad en tiempos difíciles

El espacio en el que se desarrolla una buena parte de la acción es el interior de un piso situado en la calle del Rollo de Madrid (un narrador en tercera persona recuerda que ese nombre tiene su origen en el rollo, especie de picota que antaño había en el lugar donde los condenados eran castigados a latigazos o escarnio público). Al comienzo de la novela viven en ese piso Antón Ozaeta, que trabaja como mecánico en diversas chapuzas, su mujer Eulalia y la

Toti Martínez de Lezea: *La Universal,* Maeva Ediciones, Madrid, 2010.

suegra de Antón, la señora Fuensanta que abandonará el mundo de los vivos apenas comenzada la novela a raíz de un trauma que la deja inconsciente. Como otras gentes de Madrid, Fuensanta quiso presenciar el paseo de la comitiva Real con motivo del enlace de Alfonso XIII con la reina Victoria Eugenia de Battenberg. La novela comienza con una fecha precisa, el 31 de mayo de 1906, el día de la boda real. Fecha importante para destacar ese clima de agitación y violencia social al que nos referíamos ya que,el anarquista Mateo Morral arrojó una bomba al paso de la comitiva por la calle Mayor en un intento fallido de regicidio que dejó un saldo de víctimas inocentes. Ese hecho real no solo sirve como detonante de una sociedad abocada a la violencia sino también para producir unas consecuencias importantes en el mundo de la ficción, una de esas consecuencias es el trauma fatal sufrido por Fuensanta.

Transitan por las páginas de la novela unos personajes inolvidables, representativos de la sociedad de la época. Destaca Antón Ozaeta, republicano, anticlerical, enemigo acérrrimo de la monarquía. Es ingenioso y solidario. Frente a la precariedad económica reacciona con imaginación. Su primera idea es convertir el piso de la calle del Rollo en una pensión a la que llamará con el significativo nombre de *La Universal.* Con la pensión recién estrenada, comenzarán a sucederse situaciones muy graciosas ya que Antón, hombre que se compadece del mal ajeno, que siente simpatía hacia los desheredados, acabará acogiendo a gentes que, por culpa de esos gobiernos corruptos y de una sociedad en crisis, no tienen trabajo. De los personajes que se instalan en la pensión solo dos, una vidente y un abogado con pocas posibilidades de progresar son lo que pagan por su alojamiento y manutención. Los demás, un profesor en paro, amante de las ideas de la Institución Libre de Enseñanza, un anarquista y su compañera (ex prostituta), un ex guardia jurado perjudicado por la política de Romanones, la hija de un hombre que se suicida por haber sido estafado, todos ellos tienen techo y comida gratis en la pensión *La Universal,* aunque también cada uno con lo que pueda intentará colaborar. El lector llega a temer que el piso se convierta en algo así como el camarote de Groucho Marx en *Una noche en la ópera.* Dado los exiguos ingresos que obtiene con la pensión y y el afecto que siente por sus inquilinos, Antón es imaginativo e ideará crear una compañía

circense en la que todos se convertirán en artistas. Esta es una de las tramas narrativas.

Paralelamente a esa trama y perfectamente imbricada en la anterior, se desarrolla otra en la que el abogado, Ignacio Walinstein que gana un sueldo mísero y realiza funciones propias de un secretario o ayudante investigará la desaparición de un cliente del bufete. Esa investigación pone al descubierto la falta de escrúpulos de una parte de la sociedad que se enriquece a costa de los demás. Una tercera trama la constituye las pesquisas realizadas por un vecino de *La Universal*. Es un personaje esperpéntico, llamado Paulino Flórez funcionario de tercera categoría del Ministerios, soplón delezนable cuyos equivocaciones crearán situaciones hilarantes como la sesión de espiritismo. A Paulino Flórez, se le une un ex mayordomo y entre los dos actúan como esos personajes de cómic que siempre se equivocan en sus pesquisas. Si no fuera porque tanto Flórez como el ex mayordomo son de una execrable catadura moral, algunos de sus errores y las consecuencias desastrosas para ellos y desternillantes para el lector podrían recordar al dúo formado por Hernández y Fernández de Tintín. Los retratos de ambos muestran su mezquindad, ridiculez, estulticia y ruindad.

Las tres tramas están bien enlazadas, el ritmo es ágil, con una prosa viva, coloquial y un narrador que va relatando los hechos en tercera persona. A lo largo de la novelas, hay descripciones de cafés con las típicas tertulias de la época,se habla de hechos y personajes que de verdad existieron pero en el lector queda imborrable el recuerdo de los personajes de la pensión

Los inquilinos de la pensión acosados por la miseria, por injusticias varias relacionadas con su forma de pensar, su edad, o por otras iniquidades encontrarán en la Universal no solo un techo y comida sino un hogar en el que todos compartirán lo poco que tienen y gracias a esa colaboración de todos acabarán superando su situación. Maravilloso el mensaje que se desprende de salvarse todos juntos. Esa fraternidad creada en la Universal consigue que el personaje del abogado reconozca que desde que vive en esa pensión ha dejado de tener miedo. Esta reflexión ilustra la idea de que el miedo es la ausencia de amor. Imaginación, solidaridad, interés y afecto hacia los otros, constituyen un antídoto contra la desesperanza. Un libro sencillo, emotivo y sabio ©

La novela familiar del escritor[1]

Reina Roffé

Desde su libro *Puesto fronterizo*, Blas Matamoro viene investigando, cada vez con mayor determinación, la figura enigmática del creador y el significado que tiene el arte para su artífice. Cuándo y por qué emerge una voz, un rasgo particular que legitima la vocación del artista. Ahora, con un propósito similar, se ocupa de otra indagación que resulta igualmente apasionante: demostrar la importancia que adquiere el marco familiar en cada creador. Para tal fin, Matamoro ha realizado una cantidad ingente de lecturas de todo tipo que le facilitan reunir en su último libro, *Novela familiar. El universo privado del escritor* (Premio Málaga de Ensayo 2009), más de trescientas biografías de autores de distintas nacionalidades y épocas. Se trata de un ensayo que apela a la relación más primaria del creador para poner sobre el tapete la trascendencia que alcanzan los vínculos de sangre, ya sea con padres ausentes o madres idealizadas, con progenitores afines o contrarios, revelándonos que la historia de un sujeto siempre es una historia de familia.

Obra que se construye como una espiral entretejida de textos breves, consecutivos, casi microrrelatos biográficos estructurados a partir de un prólogo, «Cuestiones previas», que le sirve al autor para hacer un «Ajuste de términos» y exponer ciertos asuntos de gran interés: qué es la escritura, a qué llamamos biografía, autobiografía y diario, cuál es el papel del lector, cómo entender la moral del lenguaje verbal. Todo ello nos permite un mayor acercamiento interpretativo a la situación del escritor, a quien Matamoro considera una suerte de bastardo. Nos habla, por otra parte,

---

[1] Blas Matamoro: *Novela familiar. El universo privado del escritor*, Páginas de Espuma, Madrid, 2010.

sobre la significación que cobra el artificio en el gran teatro del mundo, sobre el «complejo de Adán» y el Mal en la Creación, sobre la historia y el mito que la escritura intenta conciliar en el tiempo, y de qué manera el escritor no sólo inventa su obra, sino que también inventa su vida.

En «Algo así como un epílogo», espera que el lector haya encontrado, no exactamente una respuesta, pero sí elementos para dilucidar cómo se forma un escritor en su universo íntimo. Y nos deja claro que él no desea «cuajar verdades detenidas más allá de sus fechas, sino vivirse en el decir por medio de la narración reflexiva». En esa narración que es un «tiento» o intento de aproximarse a una verdad, surge lo paterno y lo materno, lo viril y lo femenino que, según Matamoro, explorador de subjetividades siempre heridas, como son las de los escritores, «se entrechocan y se mestizan en la literatura, esbozando eso de lo que todos hablamos y nos resulta tan difícil de corporizar: la humanidad».

El elenco de escritores que forman la suma de relatos biográficos, donde se pueden leer las coordenadas de la «novela» primigenia y determinante del artista, está nutrido de figuras estelares de la literatura mundial interpeladas en su zona más lábil, más bien en la fisura, donde su aparato vital y expresivo nos revela al ser carente que hay en ellos mediante atisbos significantes del complejo sistema de anhelos, actos fallidos y recuerdos de una vida.

En la primera parte, Matamoro se ocupa de autores cuya subjetividad deriva especialmente –según sus arriesgadas, pero locuaces deducciones– del deseo secreto que tiene el padre de que su hijo se convierta en escritor. Toma, entre otros, a Jacinto Benavente, al argentino Juan José Sebreli, a Pierre Loti, Pasolini, Ciro Alegría y Chesterton. Y abre aquí una serie de subtipologías: Escritores que reciben el decreto paterno de hacer una obra para que no desaparezca la memoria de una estirpe: Balzac, Céline, etc. Escritores hijos de escritores como fue Alejandro Dumas. Padres que transmiten un esquema de vida o una forma de actuar: los de Italo Calvino, Simone de Beauvoir y André Malraux.

El siguiente apartado se titula «Te quiero muerto, hijo», donde examina el caso del uruguayo Horacio Quiroga y su saga de suicidas. En «El padre adverso», que se puede presentar como enemigo y estímulo, nos ilustra con Chateaubriand y delinea la infancia

dolorosa de Yeats. Expone, además, los vericuetos de la trama de autores considerados balas perdidas por sus padres: Eduardo Marquina, Chéjov, Brecht, Stendhal, Pirandello. Franquea las puertas de los que son «inaceptables», ya sea porque han cometido un delito o producen vergüenza por algún motivo: los progenitores de Antonio Gramsci, Hammett, Walter Scott, Tennessee Williams y José Zorrilla,

Matamoro tampoco se olvida de pasar revista por aquel tipo de padre llamado «dimitente», que deshereda al hijo, como le ocurrió a Voltaire, y reseña al «tiránico» que padeció la poeta Emily Dickinson. Afloran, desde luego, aquellos que son «inigualables», con la complejidad que esto acarrea, como los de Kafka y Kierkegaard. «El padre irregular», que desprecia a su hijo, como lo hizo el de Anaïs Nin. Otra tipología abundante es la del «padre ausente» por muerte o porque se ha borrado de la escena familiar. Lo sufrieron Unamuno, Bécquer, Camus, Sartre, Barthes. No faltan, además, aquellos «excluidos» del núcleo familiar: los de Domingo Faustino Sarmiento, Truman Capote, Mujica Lainez, Julio Cortázar. O los «inventados» de Joseph Roth y Apollinaire; los padres «sustitutos» que tuvieron Poe, García Márquez, Octavio Paz, George Sand, Kipling; y los «letrados» de Asunción Silva, Robert Graves, Nicolás Gógol y Borges. El padre «prohibido» de Alfredo Bryce Echenique o el que rastrea Rulfo en su *Pedro Páramo*. Están también esos autores que no aceptan lo que les ha tocado y se inventan una familia fantástica: Hoffmann, D' Annunzio y Mallarmé.

En adelante, Matamoro pasa a analizar «El deseo materno» con sus madres «adorables», algunas evocadas como seres sensibles para Lovecraft o Manuel Puig; aquellas que vestían a sus hijos varones de nena cuando eran niños, como la de Oscar Wilde. Y las decididamente «siniestras», castigadoras o mandonas irrecuperables, cuyos recuerdos levantaron ampollas en Reinaldo Arenas y el colombiano Fernando Vallejo. Otras madres, sin llegar a ser siniestras, son, no obstante, «conflictivas»: la de Rilke («fuerte y decidida, con algo de varonil») o la de Hannah Arendt. Por suerte, también tenemos «Madres letradas» como las de Mark Twain y Mary Shelley.

Ante semejante panorama, no resulta azaroso que para el autor de *Novela familiar* la escritura sea «el resultado comprometido de

un acto de liberación» y «una nueva legalidad, una nueva madre y una nueva paternidad». Escribir, señala, «adquiere, si nos atenemos a una simbología parental y sexual, un sesgo andrógino. Quien persigue e intima es paterno; quien protege, oculta y disimula es materno». La escritura produce un efecto conciliador que a veces exalta y otras deprime. El sujeto está en cuestión permanentemente y necesita apelar. ¿Pero a quién, a todos los demás? ¿Al lector que, para Matamoro, usurpa el rol paterno? Evidentemente, la literatura es investigación, encuentro de lo inesperado, pregunta, y lo demuestra de manera ejemplar este libro que «desnuda y viste», y nos enseña que, al escribir, nos estamos rehaciendo a nosotros mismos ©